GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS

Robert Prölss





Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Erster Band.

Erste Hälfte.

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.
Das neuere Drama der Spanier.



Leipzig
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1880.


LELAND STANFORD JUNIOR
LIBRARY
UNIVERSITY.

Vorwort.

Die Idee, den allgemeinen Entwicklungsgang des Dramas in seinem ganzen Umfange zur Darstellung zu bringen, ist keineswegs neu. Schon vor längerer Zeit wurden Versuche dieser Art, doch mit noch ungenügenden Mitteln, in Frankreich gemacht. Gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts trat, wahrscheinlich angeregt von Riccoboni's Réflexions historiques sur les divers théâtres de l'Europe, P. N. Signorelli mit einem Abriß zu einer allgemeinen Geschichte des Theaters hervor (1777), dem er 1787 seine Storia critica dei teatri antichi e moderni (Napoli, 6 Bde.) folgen ließ*). 1809 erschienen dann die „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von A. W. Schlegel.“ (Heidelb. 3 Bde.) — Das Werk Signorelli's, wenn auch im Einzelnen noch brauchbar, kann schon wegen der Einseitigkeit und Befangenheit der darin vertretenen Anschauung den heutigen Anforderungen nicht mehr entsprechen. Das Schlegel'sche Werk, epochemachend zu seiner Zeit, wird zwar durch die ihm eigene lichtvolle,

*) Sie erschien 1813 in zweiter, vermehrter Ausgabe (10 Bde.).

glänzende Darstellung, noch mehr aber durch die darin zur Entwicklung gebrachte und auf der seltensten und intimsten Einsicht in das Wesen seines Gegenstandes beruhenden, wenn auch hier und da etwas einseitigen Theorie des Dramas einen bleibenden Werth behaupten — die Fülle des durch die historische Forschung inzwischen an's Licht gezogenen Materials macht es jedoch allein schon erklärlich, daß dieses Werk bei all seiner Bedeutung und seinen Vorzügen heute nicht mehr ausreichend ist, zumal Schlegel schon damals den ihm vorliegenden Stoff nicht genügend benutzte, was seiner Darstellung auch etwas Ungleichmäßiges und Lückenhaftes gab. Während das Theater der Alten 345 Seiten seines Werkes umfaßt, sind dem Theater der neuen Völker zusammen nur 455 Seiten gewidmet, wovon sich Italien mit nur 25 Seiten, Deutschland mit 35 begnügen mußte. Das mag einen späteren Bearbeiter desselben Gegenstandes vielleicht mit zu dem entgegengesetzten Extrem einer nach allen Richtungen hin erschöpfenden Vollständigkeit und Ausführlichkeit verleitet haben. Von der von dem inzwischen verstorbenen J. L. Klein unternommenen Geschichte des Dramas liegen nicht weniger als 13 starke Bände vor, die aber gleichwohl nur erst das Drama der vorchristlichen Völker, so wie das der Italiener, der Spanier bis zu Calderon's Tode und der Engländer bis zum Auftreten der vorshakespeare'schen Dramatiker umfassen. Ich habe nicht nöthig, auf die Bedeutung und Brauchbarkeit dieses mit einer seltenen Sachkenntniß, einem riesenhaften Fleiß, einem erstaunlichen Aufwand von Gelehrsamkeit und Geist unternommenen und ausgeführten Werkes näher einzugehen, da es zuletzt doch nur ein ungeheurer Torso geblieben ist und durch die Ueberladung von Details und Abschweifungen kaum einen klaren Ueberblick selbst

noch der einzelnen Theile gestattet, wogegen die im Jahre 1869 von Alphonse Royer begonnene, 6 Theile umfassende Histoire du théâtre theils zu sehr zwischen feuilletonistischer und historischer Darstellung schwankt, theils zu ungleich in der Ausführung der einzelnen Theile und in der Beurtheilung des germanischen Dramas zu abweichend von der unseren ist, um wenigstens in Deutschland recht befriedigen zu können.

So ist denn trotz dieser verschiedenen Bestrebungen dem Bedürfnisse, welchem sie Abhülfe zu schaffen suchten, noch immer nicht recht entsprochen, wohl aber das Bestehen eines solchen Bedürfnisses hinlänglich dargethan, was wenigstens äußerlich den hier erneuten Versuch erklären und rechtfertigen möge. Freilich konnte ich bei ungleich schwächerer Kraft als die meisten meiner Vorgänger der mir hierdurch gestellten Aufgabe nur dann näher zu treten wagen, falls ich sie in einer Weise einzuschränken suchte, welche, indem sie die Ausführung erleichterte, zugleich für den Leser den Vortheil einer leichteren Uebersichtlichkeit bot.

Ich habe mich demgemäß nur auf die Darstellung des Dramas der fünf Hauptculturvölker der neueren Zeit: Spanier, Italiener, Franzosen, Engländer, Deutschen (mit Einschluß der Holländer und skandinavischen Völker) und auf den engeren Raum von nur 3 Bänden beschränkt. Es war vor Allem meine Absicht, dem Leser in gedrängter Weise eine möglichst lebendige Anschauung von dem Entwicklungsgange des Dramas in der Wechselwirkung dieser verschiedenen Culturvölker zu geben, im Einzelnen aber nur das dafür Wichtige und Bedeutende, allerdings in möglichster Vollständigkeit und mit einer den Ergebnissen der historischen Forschung entsprechenden Zuverlässigkeit dabei aufzunehmen.

Ich habe, wo es mir nöthig schien, durch Anführung meiner Quellen meiner Darstellung die Autorität dieser letzteren zu verleihen gesucht, dies aber auch noch deshalb gethan, um hierdurch dem Leser Gelegenheit und Mittel an die Hand zu geben, sich, wo ihm dies wünschenswerth ist, mit Leichtigkeit über das Einzelne selbst noch weiter unterrichten zu können. Ich habe ferner die Motivirung meiner Auffassungen und Urtheile zwar so viel als möglich zu begrenzen gestrebt; doch erschien es mir nöthig, da, wo ich mich zwischen zwei verschiedenen durch bedeutende Autoritäten gestützte Ansichten zu entscheiden hatte, die Gründe dafür ebenso darzulegen, wie da, wo ich mit der meinigen in völligem oder theilweisem Widerspruch zu der jetzt grade herrschenden Auffassung trat.

Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so habe ich darüber im Allgemeinen das Nöthige in der Einleitung gesagt, bei der weiteren Gliederung desselben mich aber theils von dem Wunsche, dem Leser so übersichtlich wie möglich zu werden und dem Publicum ein brauchbares Handbuch zu bieten, theils, hiermit zusammenhängend, von dem Gefühle für Proportionalität und Harmonie leiten lassen. Die ausführlichen Inhaltsangaben der einzelnen Abschnitte werden einstweilen für den Gebrauch gute Dienste leisten, was später durch ein dem letzten Bande beigegebenes sorgsam gearbeitetes und ausführliches General-Register noch gefördert werden soll.

Was nun den Inhalt dieses ersten Halbbandes betrifft, so habe ich in dem Rückblicke auf das mittelalterliche Drama, worauf dieser Titel schon hindeutet, keine vollständige Geschichte desselben, sondern nur einen Ueberblick seines Entwicklungsganges im Allgemeinen mit besonderer Hervorhebung derjenigen Momente zu geben beabsichtigt,

in welchen die Keime des neueren Dramas theils schon offen hervortreten, theils doch verborgen liegen. Da der Versuch einer solchen Darstellung, so viel ich weiß, hier zum ersten Male gemacht wird, so muß ich zwar um so mehr auf eine nachsichtige Beurtheilung rechnen, darf aber andererseits wieder hoffen, daß sie, auch schon in der hier gewonnenen Form, eine noch vorhandene Lücke der populären Geschichtsschreibung wenigstens vorläufig ausfüllen werde. — In einer völlig entgegengesetzten Lage befand ich mich bei der Darstellung des spanischen Dramas, für welche mir in dem auf selbständigen Forschungen beruhenden und ebenso gediegenen als glänzenden Werke des Grafen von Schack ein Vorbild gegeben war, welches schon deshalb jede Rivalität für mich ausschloß, weil ich den darin niedergelegten reichen Inhalt in einen ungleich engeren Rahmen zu fassen und auf eine hierdurch bedingte dürftigere Ausführung zurückzuführen hatte. Da aber neuere Resultate der Forschung hierbei benutzt werden konnten, so glaubte ich um so mehr, Vielen in der gedrängteren, handlicheren Form willkommen zu sein, als hier der Gegenstand auch unter einem etwas veränderten Gesichtspunkt zur Darstellung kommen mußte. Denn der Darsteller der Geschichte des Dramas eines einzelnen Volkes, die er mit besonderer Vorliebe wählte, wird seinen Gegenstand, selbst bei der größten Wahrheitsliebe, doch unter die volle und nur zu leicht auch unter die möglichst günstige Beleuchtung rücken. Beides ist aber dem Darsteller des Dramas der verschiedenen Völker einer bestimmten Zeit gleichmäßig versagt, wenn er nicht in Conflict und in Widerspruch mit der Pflicht der Unparteilichkeit gerathen will, welche von ihm eine möglichst gleiche, gerechte Vertheilung des Lichtes fordert.

Wie sehr ich bei der Darstellung dieses Theils meiner Arbeit den ausgezeichneten Werken Ticknors, Clarus', Schacks, Ferdinand Wolfs u. A. verschuldet bin, brauche ich hier um so weniger darzulegen, als ich innerhalb derselben Schritt für Schritt darauf hingewiesen habe.

Dresden, im November 1879.

Der Verfasser.

Inhalt.

Berichtigungen.

Seite 23 Zeile 16 von Unten Januar statt Mai.
„ 49 „ 7 „ „ seien statt sei.
„ 67 „ 9 „ „ eines statt eine.
„ 75 „ 16 „ „ zur Seite statt gegenüber.
„ 78 „ 2 „ „ sie statt es.
„ 79 „ 6 „ „ Riccoboni statt Riccaboni.
„ 88 „ 14 „ „ des Sirventes statt der Sirventes.
„ 91 „ 3 „ Oben balada statt balade.
„ 97 „ 17 „ Unten sahen statt sehen.
„ 118 „ 1 „ Oben der statt dem.
„ 119 „ 6 „ Unten hatten statt hatte.
„ 120 „ 16 „ „ Sibyllen statt Sybillen.
„ 128 „ 3 „ Oben hatten statt hatte.
„ 135 „ 6 „ „ angewiesene statt angehörende.
„ 144 „ 3 „ Unten scheint, hervor, daß diese statt scheint, vom.
„ 146 „ 8 „ „ jenem statt jenen.
„ 149 „ 14 „ „ insofern statt da.
„ 149 „ 9 „ „ Anregung gab statt angeregt hatte.
„ 152 „ 11 „ Oben welcher statt welche.
„ 155 „ 4 „ „ habe statt hatte.
„ 155 „ 8 „ „ gewonnen haben statt gewonnen.
„ 155 „ 9 „ „ sein statt worden sein.
„ 159 „ 6 „ Unten Domenico di Perugia, dell anno 1339, public. d. statt Domenies di Pomgig dell' anno 1339, publied.
„ 167 „ 2 „ Oben Processionen des Frohnleichnamsfestes blieben statt Processionen blieben.
„ 167 „ 12 „ Unten diesem statt diesen.
„ 176 „ 12 „ Oben Flaminco statt Flaminceo.
„ 185 „ 16 „ Unten dieses Volk statt dieses.
„ 195 „ 18 „ Oben dramatischem statt dramatischen.
„ 197 „ 5 „ „ Rica statt Rico.
„ 202 „ 12 „ Unten hatte statt hatten.
„ 210 „ 12 „ „ 10 statt 44.
„ 210 „ 11 „ „ frühster 1632 statt erster 1636.
„ 212 „ 6 „ Oben des statt der.
„ 218 „ 8 „ Unten Villancico statt Villancice.
„ 221 „ 2 „ Oben Badajoz statt Badojoz.
„ 221 „ 7 „ „ Propaladia statt Propoladia.
„ 235 „ 14 „ Unten Negromante statt Nigromante.
„ 237 „ 14 „ Oben überragendem statt überragenden.
„ 238 „ 7 „ „ mochte statt mochten.
„ 243 „ 6 „ Unten Mayans statt Maya.
„ 250 „ 6 „ Oben allgemeine poetische statt allgemeinen poetischen.
„ 255 „ 5 „ „ Naque statt Naique.
„ 270 „ 5 „ „ erschienen, den statt den
„ 274 „ 11 „ Unten nombre statt nombru.
„ 282 „ 13 „ „ vermochten, so haben statt vermochte so hat
„ 302 „ 5 „ „ sangre statt sangue.
„ 313 „ 15 „ „ diesem statt jenem.
„ 316 „ 1 „ Oben gabe statt ort.
„ 329 „ 12 „ „ comedias statt comedia.

Einleitung.

Die Eintheilung eines geschichtlichen Entwicklungsganges in einzelne Zeiträume wird mehr durch ein Bedürfniß des auf faßliche Uebersicht dringenden menschlichen Geistes, als durch die sich an ihm selbst darbietenden Erscheinungen bedingt, weil jede dieser letzteren das Product einer mehr oder weniger langen und complicirten Entwicklung und darum mit früheren Zuständen aufs Innigste verwachsen ist. Wie groß auch z. B. der Unterschied zwischen der Bühne und dem Drama Ludwig XIV. und denen des Mittelalters erscheinen mag, so ist es doch schwer, den Punkt zu bezeichnen, welcher sie trennt, an welchem jene beginnen und diese völlig zu Ende gehen. Und wenn dies im einzelnen Falle noch möglich wäre, wie sich z. B. ja sagen ließe, daß in Paris mit der Unterdrückung der von der Confrèrie de la Passion bisher aufgeführten geistlichen Spiele das mittelalterliche Drama aufhörte und mit der Eröffnung des von ihr innegehabten Theaters durch die Comédiens français das neue begann, so würde dies doch für andere Länder und andere Orte desselben Landes nicht maßgebend sein. Ja, eine nähere Betrachtung lehrt, daß selbst noch diese Scheidung eine nur scheinbare ist, daß jene beiden Ereignisse nur stattfinden konnten, weil das Mysteriendrama schon lange von der ihm eigenen Bedeutung verloren, schon lange in und neben diesem sich Anfänge eines neugearteten Dramas entwickelt hatten. Und wenn sich auch hierüber wirklich in Bezug auf das kirchliche Drama noch streiten ließe, wo aber wäre der Punkt, an welchem für das nebenherlaufende volksthümliche, weltliche Drama eine solche Trennung sich nachweisen

läßt? In der That hat sich das neue Drama in ganz unmerklichen Uebergängen aus dem mittelalterlichen entwickelt, und wie seine Keime tief eingesenkt in und zwischen den Formen des letzteren liegen, so bleiben, nachdem diese Keime sich endlich selbst wieder zu eigenen, immer selbständiger werdenden Formen entwickelt hatten, Formen der mittelalterlichen Spiele lange noch in und neben ihnen bestehen, wenn sie auch mehr und mehr von ihnen verdrängt werden und endlich mehr und mehr absterben. Noch heute begegnen wir Resten derselben in unsren deutschen Gebirgen.

Dieser Entwicklungsgang vollzog sich aber in den verschiedenen Ländern und in verschiedenen Theilen derselben Länder in sehr verschiedener Weise, theils weil es verschiedene Ursachen waren, die darauf hinwirkten, theils weil dieselben Ursachen, auf verschiedene Zustände treffend, sehr verschiedene Wirkungen ausüben mußten; auch traten dieselben nicht überall gleichzeitig hervor und in Kraft.

Man hat von diesen Ursachen das wieder erweckte Studium des Alterthums oder die Renaissance immer als diejenige bezeichnet, von welcher die Entwicklung des neuen Dramas, des neuen Geistes, welcher dieses bewegt und bestimmt, vornehmlich ausgegangen sei. Und gewiß ist die Renaissance in allen Ländern hierauf von großem Einfluß gewesen. Gleichwohl wird man sich zu hüten haben, diesen Einfluß überhaupt, und auf die Entwicklung des Dramas noch insbesondere allzuhoch anzuschlagen und über demselben die Mitwirkung anderer, kaum minder wichtigen Momente zu übersehen. Denn nicht nur war er zunächst in den verschiedenen Ländern ein dem Umfange und Grade, so wie der Art der Wirkung nach, sehr verschiedener, sondern eine nähere Prüfung beweist, daß die Wirkungen, welche die Renaissance ausübte, auch selbst unter der Mitwirkung anderer erst möglich wurden.

Man braucht sich ja nur zu erinnern, daß das Studium der Alten nie ganz unterbrochen, wennschon lange fast blos auf die Geistlichkeit und die Klöster beschränkt und in die einseitigsten Richtungen gebannt, auf ganz andere Zwecke, als die der Erkenntniß und Bildung gerichtet war. Durch die Berührungen mit den Arabern hatten diese Studien aber doch schon verhältnißmäßig früh einen freieren Charakter gewonnen. Man begann wieder, den echten Aristoteles aufzusuchen. Plato und andere Philosophen, ins-

besondere Zeno, wurden in den Kreis der gelehrten Forschung gezogen und für diejenigen, welche der griechischen Sprache nicht mächtig waren, wurde für zuverlässigere Uebersetzungen gesorgt. Wie groß aber auch die Ergebnisse waren, welche diese Bestrebungen zur Folge hatten, so waren sie doch zu vereinzelt, so standen sie doch zu sehr unter dem Einflusse der mittelalterlichen Begriffe, Anschauungen und Satzungen, als daß sie sich denen vergleichen ließen, welche die Renaissance später ausübte, obschon sie die letztere ohne Zweifel mit vorbereiteten. Doch freilich sie nicht allein. Denn daß nun plötzlich das Studium der Alten in einem ganz anderen Sinne, zu ganz anderen Zwecken, daher auch von ganz anderen Kreisen des Lebens und mit ganz anderem Erfolge ergriffen und betrieben wurde, war schon wieder selbst das Ergebniß von völlig veränderten Zuständen und einem völlig veränderten Geiste der Zeit.

Die letzten Gründe dieser Veränderung lassen sich, wie ich glaube, bis zu den Wirkungen verfolgen, welche die Kreuzzüge nach sich zogen, die zwar den mittelalterlichen Geist, das Ansehen der Kirche, das Ritterthum zu höchster Entwicklung brachten, zugleich aber auch den Gesichtskreis der Menschen erweiterten, dem Unternehmungsgeist, dem Handel neue Wege und Ziele eröffneten, durch den erworbenen Reichthum eine neue Macht, das Bürgerthum, ins Leben riefen, das um so trotziger aufwuchs, je mehr sich das Ritterthum in den Kreuzzügen auch wieder erschöpft hatte, je mehr das Selbstbewußtsein geweckt und zur Egoität entfesselt worden war. Dazu das Emporblühen einer neuen, durch die Araber ebenfalls geförderten und statt auf das Jenseits ganz nur auf das unmittelbare Leben gerichteten Wissenschaft, der Naturwissenschaft, welcher im Dienste des Unternehmungsgeistes die Schwingen wuchsen und deren Ergebnisse nicht ohne Einfluß bleiben konnten auf Philosophie und kirchlichen Glauben. So wurde bald Alles, was das Leben des Mittelalters nicht nur geregelt, sondern auch gefesselt hatte, erschüttert und in Frage gestellt. In keinem Lande mehr, als in Italien, wo die Städte noch von den Römern her sich ihre selbständigen Municipalverfassungen erhalten hatten, wo eine Menge größerer und kleinerer Staaten, Dynastien, Republiken, Gewaltherrschaften, neben einander aufwuchsen, einander bekämpften oder an Ruhm und Glanz mit einander wetteiferten, wo Handel und Industrie den

mächtigsten Aufschwung nahmen, der Reichthum aller Länder zusammenfloß, Künste und Handwerke ins Leben rief und zur Blüthe brachte, Dichtung und Wissenschaft weckte und belebte; wo aber andrerseits auch in der gewaltthätigen, rücksichtslosen Verfolgung der Zwecke Gewissen und Glauben erstarben, in dem ungemessenen Streben nach Ruhm eine geniale Gleichgiltigkeit gegen Verbrechen, eine ganz objective Auffassung des Lebens Platz griff und nicht selten gerade diejenigen, denen es oblag, die Religion zu verbreiten und zu vertheidigen, allen Anderen in der Verachtung derselben vorausgingen.

Natürlich, daß diese Verhältnisse eine Reaction forderten, daß die Mißbräuche der Kirche das Bedürfniß einer Wiederherstellung des Glaubens und der Religion und den Drang, das Streben darnach hervorrufen mußten. Gleichwohl hat die bedeutendste und siegreichste dieser Bestrebungen, die Reformation, wieder selbst nicht am wenigsten zu der Befreiung der Welt aus den Fesseln des mittelalterlichen Geistes, aus den Fesseln der Kirche beigetragen.

Wohl hat auch die Renaissance der damaligen Menschheit ganz neue Anschauungen eröffnet, indem sie an die Stelle der scholastischen Bildung eine völlig anders gerichtete Weltbildung, an die Stelle des kirchlichen Glaubens eine idealistische Philosophie setzte. Der Geist der neuen Zeit hatte aber doch noch andere Quellen als sie und andre Bedürfnisse, als sie befriedigen konnte. Daher sie auf dem Gebiete der Kunst und insbesondere des Dramas nur einen überwiegend formalen Einfluß ausgeübt hat, was dem Geiste der romanischen Sprachen, daher überhaupt dem Geiste der romanischen Völker mehr als dem der germanischen Völker entsprach. Die Renaissance hat auf dem Gebiete der Kunst und Dichtung hauptsächlich dadurch gewirkt, daß sie den Sinn für die Form erschloß, den Geschmack dafür läuterte und ihnen zugleich eine von den Formen des Mittelalters abgewendete Richtung gab. Da aber die Form etwas Geistiges ist, so konnte dies auch für den Inhalt nicht gleichgiltig bleiben und wo, wie in der Plastik und Malerei, auch schon die Form immer wieder auf ein erneutes Studium der Natur verwies oder, wie in der Architektur, den Zwecken des unmittelbaren Lebens zu entsprechen und diese ihrer geistigen Bedeutung nach darzustellen hatte, konnte die Renaissance, kraft dieser

unmittelbaren Verbindung mit dem Leben auch einen lebendigen Inhalt erhalten, mußte der Aufschwung, den sie dann diesen Künsten verlieh, ein um so höherer sein, je mehr die mittelalterlichen Anschauungen der Kunst eine von der Natur und vom Leben abgewendete Richtung gegeben hatten; mit einziger Ausnahme der Architektur, die auch schon hier lebendigen Zwecken diente, darum aber auch vor Allem und fast ausschließlich eine kirchliche Kunst gewesen war. — Keineswegs übte aber die Renaissance immer diese Wirkungen aus. Man glaubte wohl auch die Form schon um ihrer selbst willen darstellen zu können, wodurch sie nun eben Gefahr lief, in bloße formale Nachahmung, in Formalismus und Conventionalismus zu verfallen, was am frühesten auf dem Gebiete der Poesie und hier wieder auf dem des Dramas, der Tragödie, geschah.

Weil aber den Dichtern und Künstlern der Renaissance das formale Interesse von überwiegender Bedeutung war, brauchten sie auch nicht unter allen Umständen mit der mittelalterlichen Kirche und deren Interessen zu brechen. Wir finden sie nur zu bald ebenso im Dienste derselben, wie in dem der heidnischen Mythologie. Sie verherrlichte mit derselben Hingebung, mit derselben Objectivität den Marien- und Heiligencultus, den Wunderglauben des Mittelalters, wie die Götter der Griechen und Römer und die Darstellungen der diese verspottenden Dichter. Und so sehr auch das Studium der Alten die Individualität des Menschen von den Fesseln befreite, in die sie die Satzungen des Mittelalters geschlagen hatten, so war die Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Entwicklung der nationalen und insoweit auch der individuellen Eigenthümlichkeit doch eher hinderlich. Nicht, daß sie dieselbe hier unbedingt unterdrücken mußte, wohl aber, daß sie dies zu thun hier gleichfalls Gefahr lief, indem sie eben zur Aufnahme und Nachahmung früherer, aus einem ganz anderen nationalen Geiste entsprungener Formen Veranlassung gab. Auch ist es ja Thatsache, daß überall, wo sich das Drama ganz einseitig unter dem Einflusse der Renaissance entwickelt hat, die nationale Eigenthümlichkeit, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, nicht zu freier Entwicklung kam.

Wie anders waren in dieser Beziehung die Wirkungen der Reformation, die zu einem völligen Bruche mit der Kirche des Mittelalters führte und ganz nur auf das Innere, auf die geistige

Seite des Menschen, auf die Ausbildung seines sittlichen Charakters gerichtet, zwar eben deshalb der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen nicht förderlich werden zu können schien, es aber mittelbar immerhin dadurch wurde, daß sie die Entwicklung der nationalen, und darum auch der individuellen Eigenthümlichkeit begünstigte.

Reformatorische Ideen lassen sich bis tief in das Mittelalter zurück verfolgen. Ich will nur der Kreuzzüge gegen die Albigenser, der Bewegungen der Flagellanten und Wikleffiten, der Erscheinung und Lehren Arnold von Brescia's, des Hussitenkriegs und der Reformbestrebungen Savonarola's gedenken. Für den siegreichen Ausgang der von Luther unternommenen Reformation in Deutschland, ist ohne Zweifel die Thätigkeit der Humanisten, d. i. der von dem Studium der Alten ausgegangenen und von ihrem Geist erleuchteten Aufklärer, bahnbrechend gewesen. Der Gegensatz, der aber nichtsdestoweniger zwischen beiden bestand, sollte wieder zuerst auf dem Gebiete der Kunst, und zwar des Dramas, hervortreten. Doch gerade wo, wie in England im Puritanismus, dieser Gegensatz sich zu offener Feindseligkeit gegen das Theater und Drama ausbildete, hinderte dies nicht, daß sich das letztere in kürzester Frist zu der überraschendsten Blüthe entfaltete. Allerdings geschah auch dies wieder mit unter dem Einflusse der Renaissance, nur daß dieser nicht stark genug war, die volksthümliche nationale Form des englischen Dramas zu unterdrücken. Die Versuche, ein selbständiges Drama der Renaissance ins Leben zu rufen, scheiterten hier an dem gerade damals zu höchstem Selbstgefühle entwickelten nationalen Geiste, der durch die reformatorischen Ideen und Bewegungen keine geringe Stärkung erfahren hatte. Wie in Deutschland führten auch hier diese Versuche zur Schulkomödie und gingen in dieser dann unter. Doch war der von der Renaissance ausgehende Einfluß immerhin stark genug, das volksthümliche Schauspiel zu neuen, höheren Formen zu treiben; Formen, welche freilich nicht äußerlich angenommen und nachgeahmt, sondern aus der Natur und Behandlung der darzustellenden Gegenstände, sowie aus den Formen des mittelalterlichen Dramas entwickelt wurden; in denen sich immerhin aber jener Einfluß, bald mehr bald minder bewußt, dann mit geltend macht. Er hat hauptsächlich der Ausführung ihr besonderes Colorit gegeben. In den bedeutendsten Werken

der damaligen englischen Bühne, in den Werken Shakespeare's, zeigt sich aber, daß der Dichter immer ganz frei und selbständig aus den Werken der alten Schriftsteller und Philosophen, zugleich aber auch aus den Quellen einer ganz neuen Wissenschaft schöpfte. Für jenes ist Julius Cäsar, für dieses Hamlet ein Beispiel. Und außerdem hat an der ethischen Vertiefung der individuellen geistigen Subjectivität, der wir bei Shakespeare, wie vor und nach ihm bei keinem anderen Dichter in gleichem Maße und Umfange begegnen, der reformatorische Geist seiner Zeit einen nicht zu unterschätzenden Antheil gehabt. Zuletzt freilich sollte das nationale englische Drama doch endlich im Kampfe mit dem Puritanismus unterliegen, um sich von diesem Schlage bis jetzt nicht wieder erholen zu können.

Wenn, wie ich nachwies, die Kunst der Renaissance nicht nothwendig mit der mittelalterlichen Kirche und ihren Anschauungen und Satzungen brechen mußte, so brauchte umgekehrt das Drama der Reformationszeit, trotz des entschiedenen Bruches mit ihr, die Formen der alten kirchlichen Spiele nicht völlig aufzugeben. Ich zeigte es schon an dem nationalen Drama der Engländer. Entschiedener tritt es aber noch bei der Entwickelung des Dramas der Reformationszeit in Deutschland hervor. Hier, wo das nationale Bewußtsein noch ein so schwächliches war, daß die Reformation die Nation in zwei große Heerlager auseinander reißen konnte, von denen beide Theile mit dem Auslande zum Untergange des anderen in Verbindung traten, hier waren gleichwohl unter dem doppelten Einflusse der Renaissance und der Reformation durch Hans Sachs aus dem volksthümlichen Fastnachtsspiele die Keime zu einem nationalen Drama hervorgerufen worden, die zwar aus Mangel an Pflege und Förderung damals bald abstarben, über zwei hundert Jahre später aber doch von dem größten Dichter der Nation zu neuem Leben geweckt und zu der wunderbarsten Blüthe entwickelt werden konnten. Die Antriebe, welche die Renaissance dem deutschen Drama gegeben, vertrockneten in der flachen Nützlichkeitsrichtung der lateinischen Schulkomödie, während fast gleichzeitig die reformatorischen Führer dem deutschen Drama eine durch ihre eigenen moralischen Zwecke bedingte Richtung gaben, und, nachdem sie das alte Mysterienspiel, seines Zusammenhangs mit dem römischen Cultus wegen, allerorten verdrängt, dessen Formen hierzu doch

wieder aufnahmen und mit einem, jenen Zwecken entsprechenden Inhalt erfüllten.

In keinem Lande erhielt sich aber das mittelalterliche Drama länger, als in Spanien. Ja, es entwickelte sich hier und erst jetzt, mit und neben dem neuen, zu seiner vollen künstlerischen Blüthe. Auch sind es zum Theil dieselben Dichter, die hier zugleich das eine und andere zur Blüthe gebracht. Der Grund hiervon ist, daß durch die langen siegreichen Kämpfe der spanischen Völker gegen die Mauren, in welchen man nicht nur die nationale Freiheit und Selbständigkeit, sondern zugleich Religion und Kirche verfocht, das nationale Bewußtsein sich aufs Höchste steigern und das nationale Interesse doch ganz in dem religiösen und kirchlichen aufgehen mußte, so daß, was das letzte betrifft, sogar die Inquisition als eine freie und segensreiche Institution gepriesen werden konnte. Spanien ward hierdurch von dem Einflusse der neuen Philosophie, wie von der Reformation so gut wie abgeschnitten. Selbst jene Ketzergerichte waren weniger gegen die von Frankreich und den Niederlanden eindringenden kirchenfeindlichen Ideen, als gegen die besiegten und zum Christenthum übergetretenen Araber gerichtet, die man theils wegen wirklicher geheimer Ketzerei, theils unter dem bloßen Vorwande einer solchen allmählich ausrotten wollte. Ja auch die Renaissance, obwohl sie hier immer aufs Neue Boden zu gewinnen suchte, was ihr auch, wennschon nur vorübergehend gelang, vermochte, hauptsächlich auf dem Gebiete des Dramas, gegen den nationalen Geist hier nicht aufzukommen. Erst nach zwei Jahrhunderten, sollte sie in den inzwischen erworbenen französischen Formen sich auch hier endlich festsetzen.

Nur noch in Frankreich wurde die Renaissance, nachdem sie einige Zeit mit dem spanischen Einfluß zu kämpfen gehabt, schon früh auf der Bühne herrschend. Das Drama der Renaissance gewann hier seine bedeutendste Form. Leider ward diese Form sehr bald zu einer akademisch conventionellen. Es war aber dieser Akademismus, welcher, gesetzgeberisch für das ganze gebildete Europa, dieser Form zu einer allgemeinen Herrschaft verhalf.

Diese Verhältnisse sind es nun auch, die mich zur Anordnung des mir durch meine Aufgabe begrenzten Stoffes bestimmt haben. Ich stelle demnach die Entwicklung des neueren Dramas

nicht nach einzelnen Zeiträumen, sondern die jedes Landes und Volkes in ihrem geschlossenen Zusammenhang dar, wenn auch in einzelne Gruppen vertheilt. Ich stelle das Drama der romanischen Völker voran, weil die Sprachen derselben in einem natürlichen und engeren Zusammenhange mit dem früheren westeuropäischen Cultur-Volke, den Römern stehen, und das neue Drama sich wahrscheinlich auch deshalb bei ihnen früher als bei den germanischen Völkern entwickelt hat. Ich beginne bei ihnen mit dem Drama der Spanier, weil dieses ganz unmittelbar aus dem mittelalterlichen Drama hervorwuchs, wenn auch in einem neuen, durch die nationale Eigenthümlichkeit und den Einfluß der Renaissance bestimmten Geiste. Ich stelle das italienische Drama an die zweite Stelle, weil Italien das Vaterland der Renaissance ist und hier am frühesten ein Drama derselben entstand, und lasse das französische Drama ihm nachfolgen, weil sich das neuere Drama dieses Landes erst unter den Einflüssen des spanischen und italienischen entwickelt hat, dann aber länger das allgemein herrschende wurde. Ich gebe bei den germanischen Völkern dem englischen Drama den Vorrang, theils weil die Sprache der Engländer in einer gewissen Verwandtschaft zur französischen steht, theils weil bei ihnen das Drama früher als bei den Deutschen zur Blüthe gelangte. Das deutsche Drama steht hier in zweiter Reihe und den Schluß bildet das der kleineren germanischen Völker, die, wenn auch nur vorübergehend, wie die Holländer, oder erst spät, wie die skandinavischen Völker, ein solches hervorgebracht haben. Aus den hier dargelegten Verhältnissen wird sich aber ferner ergeben, daß, weil die zur Entstehung des neuen Dramas mitwirkenden Ursachen bald mehr, bald weniger tief aus früheren mittelalterlichen Zuständen hervorgingen und die Keime desselben zum Theil tief eingesenkt in den Formen des mittelalterlichen Dramas liegen, ja sich zum Theil selbst noch ins Drama der Römer verlieren, ein Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas zum Verständniß derjenigen des neuen, wenn nicht geboten, so doch jedenfalls förderlich ist, daher ich denselben der Darstellung der letzteren erst noch vorausschicke.

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.

I.

Kampf der christlichen Kirche mit den Spielen der Alten und Einfluß derselben auf die Formen des christlichen Gottesdienstes.

Charakter der dramatischen Spiele der Römer, welche das Christenthum vorfand. — Die Wettspiele der Circusparteien; die Gladiatorenspiele; die Mimen und Pantomimen. — Verhältniß der Kirche zu der Tragödie und Komödie der Alten. — Verbote der Concile und Synoden. — Versuche christliche Dramen nach antikem Muster zu dichten. — Kirchenverfassung. — Ausbildung des Gottesdienstes; Ursachen der Verschiedenheit seiner Formen. — Einführung des Kirchengesangs und des geistlichen Tanzes. — Die Liturgie; Entwicklung dramatischer Formen daraus. — Einführung kirchlicher Feste. — Verschiedener Charakter derselben. — Gegensatz des griechischen und des römischen Cultus. — Ausbildung des Kirchengesanges; Antiphonien und Responsorien; Gregorianische Reform desselben. — Erneute Verbote der Concile. — Letzte Reste des römischen Dramas. — Erste christliche Dramen; die Nonne Hroswitha; die Barbatorien und Leichenspiele der Klöster. — Kirchlicher Bilderdienst; Kämpfe dagegen. — Einfluß hiervon auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas. — Verhältniß der Kirche zu den germanischen Festen.

Die Tendenz zur Ausbreitung, welche der christlichen Lehre innewohnte, würde sie selbst noch dann früher oder später in Berührung und in Conflict mit dem römischen Staatswesen gebracht haben, wenn die auf immer weitere Ausbreitung seiner Macht gerichtete Politik dieses letzteren das jüdische Reich nicht schon in ein Abhängigkeitsverhältniß zu sich gebracht gehabt hätte. So aber war es dieses Verhältniß, welches jenen Conflict noch beschleunigte. Das in Rom, besonders nach der Zerstörung Jerusalems, eindringende Christenthum fand aber hier einen überaus empfänglichen Boden vor, da der römische Staat unter der glänzenden Oberfläche, welche er

darbot, bereits an innerer Zersetzung zu leiden begann. Die sittliche Entartung, die sich in jenem Glanz immer rücksichtsloser und schamloser geltend machte, mußte Viele mit Abscheu, Andere mit Uebersättigung und Bangigkeit, noch Andere mit einem heimlichen Grolle erfüllen. Die Verfolgungen, welche die Christen und zwar zum Theil gerade von den einsichtsvolleren, die von dorther drohende Gefahr erkennenden Herrschern zu erleiden hatten, trugen zur weiteren Verbreitung der christlichen Lehre, des christlichen Glaubens noch bei, weil die Begeisterung, der Heldenmuth, ja die Freudigkeit, mit denen dessen Anhänger ein qualvolles Märtyrerthum auf sich nahmen, selbst noch die Gegner nicht selten mit Staunen und Bewunderung erfüllen und von der Wahrheit und Kraft jenes Glaubens überzeugen mußten. So war denn das Christenthum, noch ehe zweihundert Jahre vergangen waren, zu einer Macht im Staate geworden, mit der man zu rechnen und die man zu schonen hatte, so daß die Kirchenlehrer, um die heidnische Bildung zu bekämpfen, auf die sie sich doch bei Verfolgung ihrer eigenen Zwecke selbst wieder verwiesen fanden, gegen die Auswüchse derselben und darum vor Allem gegen die Entartung der dramatischen Spiele zu eifern begannen.

Zur Zeit, da man den ersten Angriffen dieser Art begegnet, standen die eigentlichen dramatischen Spiele, die Tragödie und die Komödie, nur noch in dritter Linie. Schon in den letzten Zeiten der Republik wurden die Gladiatorenkämpfe allen anderen Schauspielen vorgezogen, und in den Anfängen der Kaiserzeit begannen die Wettspiele der Circusparteien, selbst sie wieder in Schatten zu stellen. Die Spiele waren eine Art staatlicher Nothwendigkeit geworden, um das ungeheure Proletariat, das sich in der Hauptstadt des römischen Reiches angesammelt hatte, zufrieden zu stellen. Dazu kam der Wetteifer Derer, welche durch diese Spiele zu glänzen oder die Volksgunst sich zu gewinnen trachteten. Von allen römischen Kaisern war Tiber der einzige, welcher verschmähte, sich dieser Mittel zu bedienen. Auch mußte der Circus dem Volke die Volksversammlungen ersetzen. — Während zur Zeit der Republik jährlich nur sieben öffentliche Schauspiele stattfanden, war ihre Zahl unter Augustus bereits auf 66 Tage gewachsen (von denen noch 48 für die eigentlichen dramatischen

Spiele bestimmt waren) unter Marc Aurel aber auf 135 und um die Mitte des vierten Jahrhunderts sogar auf 175 (von denen 64 Tage auf die Spiele im Circus und 101 auf die der Theater entfielen, in welchen letzteren wohl damals meist nur Mimen und Pantomimen dargestellt wurden). Daneben liefen die Spiele der außerordentlichen Feste noch her, welche mitunter Wochen und Monate dauerten, so ein im Jahre 80 von Titus gegebenes Fest 10, ein anderes im Jahre 106 von Trajan veranstaltetes sogar 123 Tage*). Die Leidenschaft für diese Spiele griff dermaßen um sich, daß selbst Ritter und Senatoren sich zum Auftreten in der Arena drängten und dieser Manie durch Senatsbeschluß Einhalt gethan werden mußte. Doch beachtete man kaum das Verbot. Nur kurze Zeit später mußte den Rittern schon wieder gesetzlich gestattet werden, als Gladiatoren fechten zu dürfen. Zwar galt die Arena für weniger rühmlich, als das Betreten der Theater und Rennbahn; wurde doch das Parteiwesen der letzteren von verschiedenen Kaisern sogar unterstützt. Wenn andererseits Marc Aurel sich seinem Erzieher aber zu besonderem Danke verpflichtet glaubte, weil er ihn vor der Leidenschaft für diese Spiele bewahrt hatte, so wird es nicht Wunder nehmen, daß christliche Kirchenlehrer sich gegen dieselben als eine Pest ereiferten, zumal sie von ihnen auch Christen ergriffen sahen, die sich durch die Mahnungen der Priester nicht davon abziehen ließen, sondern sich wohl noch dafür auf Bibelstellen beriefen**).

Ungleich verderblicher war aber der Einfluß der Gladiatorenspiele. Sie kamen, zwar nur vereinzelt, schon im 3. Jahrhundert v. Chr. vor. Cäsar ließ bei den Schauspielen, die er 65 v. Chr. als Aedil gab, 320 Paare kämpfen. Augustus schränkte die Zahl zwar auf 60 Paare ein. Schon unter Trajan mußte dieses Gesetz aber wieder außer Wirksamkeit getreten sein, da bei den Festen, welche derselbe im J. 106 nach Unterwerfung der Donauländer gab, 10,000 Mann fochten. Nicht nur durch die größere Zahl der Kämpfenden, sondern durch noch verschiedene andere, zum Theil raffinirte Mittel

*) Ludw. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2. Th. (Leipzig 1867) S. 167 u. f.

**) So nach Friedländer (a. a. O. S. 197) auf den Umstand, daß Elias auf einem Wagen gen Himmel gefahren sei, daher die Kunst des Wagenlenkens nicht sündlich sein könne.

suchte man diesen Spielen neuen Reiz zu verleihen. Man führte die Kampfarten der verschiedensten Völker in die Arena ein, man umgab sie mit der phantastischsten Pracht, man brachte sie Nachts bei Beleuchtung zur Aufführung, man ließ Zwerge mit Frauen kämpfen, (welche letztere sich zu diesen Spielen auch anwerben ließen, oder sich selbst aus Leidenschaft dazu drängten), man führte förmliche Schlachten auf.

Auch die Thierkämpfe waren schon frühe entstanden, auch sie wurden später mit immer größerem Raffinement ausgebildet. Wie man besondere Fechterschulen und Gladiatorenhändler hatte, so auch Thier-Zwinger, Gärten und Händler. Die wildesten, seltsamsten Thiere wurden aus den fernsten Gegenden herbeigebracht. Da sah man Löwen, Panther, Leoparden, Elephanten, Rhinocerosse, Giraffen und Krokodile. Die Zahl der bei diesen Spielen zuweilen in Kampf gebrachten Thiere steigt ins Unglaubliche. Oft wurden sie wohl auch darin nur zur Schau gestellt.

Die schrecklichsten Vorstellungen aber waren die Hinrichtungen durch wilde Thiere. Man suchte ihre Wirkungen noch durch alle Art Reizmittel, Decorationen und Maschinen, zu heben. Man zog selbst die Dichtung und Mythe herzu und ließ pantomimische Stücke aufführen, in denen die Hinrichtung oder Verstümmelung den Höhepunkt bildete. „Man sah," sagt Friedländer*), „Herkules hier auf dem Oeta den Flammentod sterben, Mucius Scävola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war, den Räuber Laureolus (den Helden einer bekannten Posse) am Kreuz hängend von Bestien zerrissen werden. Ein Augenzeuge schildert, wie Glieder tropfenweise herabfielen bis der Körper kein Körper mehr war. Wie zu seiner Beruhigung fügt er hinzu, der so Gemarterte sei gewiß ein Vatermörder, Tempelräuber oder Mordbrenner gewesen. Ein anderer Verdammter stieg bei demselben Schauspiel als Orpheus aus der Versenkung auf, als ob er aus der Unterwelt zurückkehrte. Die Natur schien von seinem Spiele bezaubert, Felsen und Bäume bewegten sich auf ihn zu, Vögel schwebten über ihm, zahlreiche Thiere umgaben ihn; als das Schau-

---

*) A. a. O. S. 268.

spiel lange genug gewährt hatte, ward er von einem Löwen zerrissen." —

Diesem entsetzlichen Realismus der Schauspiele lief ein anderer zur Seite, welcher die sittliche Verdorbenheit der römischen Welt kaum minder kennzeichnet und eine immer größere Entartung herbeiführen mußte. Er stellte sich in den Darbietungen der Mimen und Pantomimen schamlos zur Schau. Nur in den Mimen war es jedoch erlaubt, die weiblichen Rollen durch Frauen spielen zu lassen. Da ihr hauptsächlichstes Thema der Ehebruch war, so läßt sich errathen, welcher Art darin ihre Aufgaben waren. Man kann aus vielen Schriftstellern der Zeit erfahren, bis zu welcher Nacktheit man in der Darstellung solcher Vorgänge ging. Ein hinreichendes Licht wirft der Umstand darauf, daß die Frauen auf Verlangen des Publicums auch Tänze tanzen mußten, bei denen sie das Obergewand abwarfen und mehr oder weniger nackt erschienen.

Die Pantomime war durch die Trennung von Tanz und Gesang entstanden. Da sie in Masken gespielt wurde, was das Mienenspiel ganz von der Darstellung ausschloß, so war sie nur auf die Geberdensprache beschränkt; sie wurde getanzt, doch herrschte in diesem Tanze nicht die Beweglichkeit und Kunstfertigkeit der Füße, sondern die des ganzen Körpers, besonders der Arme und Hände vor. Es scheint, daß eine Art mimischer Zeichensprache darin Eingang gefunden hatte. — Die Pantomime wurde immer nur von einem einzigen Darsteller getanzt, welcher jedoch in verschiedenen Gestalten auftreten konnte. Die zur Umkleidung nöthigen Pausen wurden von einem Chore von Sängern ausgefüllt, welcher den die Solopartien mit einander verbindenden Text sang. Die Stoffe der Pantomime waren meist der Mythologie entlehnt, zum Theil auch der Tragödie. Sie war entweder von pathetischem oder von übermüthig scherzhaftem Charakter. Auch die ernstere hatte meist einen sinnlich erotischen Inhalt. Sie wurde dann auf eine Weise zur Darstellung gebracht, welche auf die Verherrlichung der Sinnlichkeit ausging. Gewiß muß die Pantomime, die übrigens erst zur Zeit des Augustus in Aufnahme kam, auch ihre künstlerische Seite gehabt haben, da sie selbst noch von Männern nachträglich Lobeserhebungen erfahren hat, die, ehe sie dieselbe kannten, heftig gegen sie eingenommen waren. Jedenfalls aber machte sie meist

einen sehr verwerflichen Gebrauch von ihrer Kunst und ihren Mitteln. Besonders verderblich war die von Bathyllus vertretene groteske Richtung derselben.

Der Mimus zog hauptsächlich das Volk, die Pantomime die Vornehmen an. Die Leidenschaft für letztere war so stark, daß viele der Großen sich Pantomimentänzer hielten, manche sogar selbst, wohl auch nackt, darin auftraten, z. B. der Kaiser Heliogabalus in der Rolle der Venus. Die Pantomimentänzer erfreuten sich gleichermaßen der Gunst der Männer sowohl wie der Frauen. Nicht selten spielten sie auch bedeutende Rollen im Staate, erlagen aber zuweilen dabei der doppelten Eifersucht der Gewalthaber, die, wie Nero, auch selbst nach dem Ruhme des Tänzers trachteten.

Andererseits fehlte es einzelnen Herrschern nicht an der Einsicht, das Verderbliche und Gefährliche dieser Spiele zu erkennen. Dies führte jedoch nur zu den widersprechendsten Anordnungen. Während um 15 n. Chr. der Senat unter Tiber die Darstellung der Pantomimen in Privathäusern verbot, richtete Domitian ein Verbot gegen die öffentlichen Darstellungen, indem er private Aufführungen dieser Art ausdrücklich gestattete. Auch Trajan verbot die ersteren wieder, nachdem sie Nerva aufs Neue zugelassen hatte. Auch er mußte sie aber wieder bewilligen, und es ist nicht bekannt, wann sie für immer von der öffentlichen Bühne verschwanden, wogegen die Gladiatorenspiele auf Andringen des Prudentius von Honorius im J. 404 aufgehoben worden sein sollen. Weit länger bestanden dagegen die Circusspiele, von denen der Gothe Totilas in Rom 549 die letzten Wagenrennen abgehalten hat. Thierhetzen werden noch 536 erwähnt, in welchem Jahre verordnet wurde, daß die Consuln bei ihrem Amtsantritte neben anderen Spielen auch Thierkämpfe veranstalten sollten, die jedoch nach Cassiodor schon viel von ihrem früheren blutigen und unmenschlichen Charakter verloren gehabt zu haben scheinen.

So weit nun die Angriffe und Verbote der Kirchenlehrer, Bischöfe, Synoden und Concile gegen die ebengeschilderten Spiele gerichtet waren, würden sie selbst dann noch im höchsten Maße gerechtfertigt, ja sogar dringlich gewesen sein, wenn diese auch nicht heidnischen Ursprungs gewesen wären. Dazu kam, daß Christen denselben nicht selten zum Opfer gebracht wurden und gleichwohl

andere die Neigung und Leidenschaft fort und fort für sie theilten, ja selbst Geistliche sich weder durch Vermahnungen, noch durch Verbote vom Genusse derselben abhalten und zurückschrecken ließen, was zum Theil aus dem Wortlaute dieser Verbote hervorgeht*).

Dagegen forderten die eigentlichen Schauspiele, besonders die Tragödie, den Eifer der christlichen Kirche grade nur dadurch heraus, daß darin heidnische Anschauungen herrschten, welche denen des Christenthums widersprachen und daher der Ausbreitung dieses letzteren hinderlich schienen. Darum konnte Tertullian (am Ende des 2. Jahrhunderts) die Tragödien gradezu Werke des Teufels nennen und Chrysostomus (Ausgang des 4. Jahrhunderts) sie in den abschreckendsten Farben schildern. Er erklärt den Besuch der Theater für sündhaft und verderblich und droht, denen die Sakramente zu verweigern, welche sich von dieser gefährlichen Pest nicht abwenden würden. Die Concile schlossen nicht nur Schauspieler, sondern auch diejenigen, welche dem Theaterbesuch leidenschaftlich nachhingen, von der kirchlichen Gemeinschaft aus und das vierte Concil excommunicirte alle die, welche mit Vernachlässigung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in's Theater gingen.

Möglich, daß diese Verbote und Angriffe sich hauptsächlich auf die Mimen, Atellanen und Pantomimen bezogen, jedenfalls aber waren in dem Begriff des Schauspiels, Tragödien und Lustspiele mit einbegriffen. Allerdings war die Tragödie in Rom schon seit Beginn der Kaiserzeit mehr und mehr in den Hintergrund getreten; im Osten des Reichs, in den Ländern der griechischen Sprache, blieben aber die Tragödien und Lustspiele, besonders die der classischen Zeit, wohl länger im Ansehen und wenn sie auch auf der Bühne ihre Wirkung zu verlieren begannen, so wurden sie jedenfalls noch mit Genuß, Begierde und Bewunderung gelesen. Dies erhält zulängliche Bestätigung durch den Umstand, daß man gegen Ende des 4. Jahrhunderts mit Versuchen hervortrat, die Formen des heidnischen Dramas mit einem christlichen Inhalte zu erfüllen, um dem Einflusse

*) Dies beweist auch z. B. ein Schreiben, welches Kaiser Justinian 534 an den Erzbischof von Konstantinopel richtete, um sich darüber zu beklagen, daß Geistliche noch immer den Thierhetzen beiwohnten.

des letzteren hierdurch zu begegnen und sie als Mittel für die Verbreitung und Befestigung der christlichen Lehren und Anschauungen anzuwenden. Die Vergeblichkeit der vielen Verbote und die eigene innere Erfahrung mußte nämlich einen Theil der Geistlichkeit überzeugen, daß das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit auf einem tief in der menschlichen Natur begründet liegenden Phantasiebedürfnisse beruhe. Und wie die auf Ausbreitung gerichtete Tendenz der christlichen Lehre zur Ausbildung einer kirchlichen Verfassung führte, so war es wiederum diese letztere, welche nun auch um ihrer selbst willen auf immer neue Mittel der Befestigung sinnen ließ und hierbei jenen Gedanken mit zur Entwickelung brachte.

Die ursprüngliche Form der christlichen Gemeinden war eine ganz demokratische. Um aber den verschiedenen sich rasch vermehrenden und weiter ausbreitenden Gemeinden einen Zusammenhang und Zusammenhalt zu geben, wurde man zu einer Art von staatlicher Einrichtung mit einer gemeinsamen Spitze gedrängt. Zunächst wurde zwar die demokratische Form so viel wie möglich zu wahren gesucht. Die Aeltesten oder Presbyter der Gemeinde, noch immer frei von dieser erwählt, erhielten aber nun einen Vorsteher oder Bischof. Die Bischöfe der verschiedenen Gemeinden einer Provinz oder eines Landes wurden unter einen Erzbischof gestellt, der seinen Sitz in der Hauptstadt hatte. Ueber diese Metropolitanbischöfe wurden dann noch diejenigen Bischöfe erhoben, welche in den Hauptstädten der damaligen Welt residirten und einen Einfluß auf die dortige Regierung zu gewinnen suchen sollten. Diese durch sie repräsentirten Vereinigungen, deren es damals sechs gab (im Westen das einzige Rom; im Osten Jerusalem, Alexandria, Antiochia, Ephesus und Korinth), führten den Namen der apostolischen Kirchen. Die Satzungen, nach denen diese einzelnen Kirchen zu leiten waren, wurden auf Synoden festgestellt, über welche, um eine gewisse Einheit und Verbindung zwischen ihnen herzustellen, die Concile wieder gesetzt waren. Beide dienten zugleich zum Ausgleiche von Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten. In ihnen fand das alte demokratische Princip eine Stütze, das im übrigen, seitdem die Gemeinde das Recht die Bischöfe zu wählen verlor, sich in ein aristokratisches verwandelt hatte. Diese Kirchenversammlungen wurden indeß nur zu häufig selbst wieder Quellen großer Spaltungen und

dies um so leichter, als die Kirche sehr bald zur Erweiterung und Stärkung ihrer Macht die Wege der Politik zu beschreiten begann, zumal es ihr mehr noch um letztere, als um die christliche Lehre zu thun war. Die Mittel, mit welchen diese Zwecke aber zu erreichen waren, konnten in den verschiedenen Ländern keineswegs die gleichen sein, da die Verhältnisse und Zustände, die man dabei zu berücksichtigen hatte, fast überall andere waren. Selbst bei einer vollkommen einheitlichen Spitze würde die Kirche in den verschiedenen Ländern ihre Zwecke in verschiedener Weise haben verfolgen, andere Mittel zur Anwendung bringen und den Bischöfen hierzu einen bestimmten Spielraum der Freiheit gewähren müssen; was besonders auch für die Ausbildung der gottesdienstlichen Formen gilt.

Diese Verschiedenheit der einzelnen Kirchen und ihrer gottesdienstlichen Formen wurde noch dadurch gesteigert, daß man anfing, die Philosophie als Mittel der Begründung der christlichen Lehre anzuwenden, so daß man sie sogar mit den heidnischen religiösen Systemen, wie z. B. mit der Lehre des Zoroaster, in Verbindung brachte; immer in der geheimen Absicht, die Kirche hierdurch zu befestigen und weiter auszubreiten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Darstellung, auf die hieraus entspringenden Meinungsverschiedenheiten, Kämpfe und Spaltungen näher einzugehen, sondern es genügt schon, hervorzuheben, wie sich in Bezug auf die gottesdienstlichen Formen hieraus besonders ein Gegensatz zwischen den Kirchen der östlichen und westlichen Hälfte des Reichs herausbildete, der seine Schwankungen und auf jeder Seite seine besonderen Abweichungen hatte. Das letztere hauptsächlich dadurch, daß lange zwei verschiedene Ansichten nebeneinander hergingen, von denen die eine den christlichen Gottesdienst so frei wie möglich von allen heidnischen und fremden Bestandtheilen, ganz nur auf den Geist der christlichen Lehre und den Wortlaut der Evangelien und heiligen Bücher gegründet, sehen wollte, die andere dagegen geneigt war, zum Zwecke der Förderung der christlichen Kirche, den auf Tradition und heidnischer Bildung beruhenden Lebensgewohnheiten, Neigungen, Bräuchen Duldung entgegen zu bringen und Rechnung zu tragen, ja sie in einem bestimmten Umfange sogar in den Gottesdienst aufzunehmen oder diesem doch

eine dementsprechende Form zu geben. Diese doppelte Strömung, von welcher die letzte mehr Anhänger in den östlichen, als in den westlichen Theilen des Reiches gehabt zu haben scheint, welche aber auch nach der Trennung der griechischen von der römischen Kirche in dieser noch fort zu beobachten ist, wird man bei Beurtheilung der widersprechenden Erscheinungen, welche die Entwickelung des kirchlichen Ritus und des sich aus diesem entwickelnden kirchlichen Dramas darbietet, wohl zu berücksichtigen haben.

Ursprünglich hatte der christliche Gottesdienst nur im Gebet und im Vorlesen der Evangelien und der Schriften der Apostel bestanden. Bald aber begann man ein kirchliches Ceremonial auszubilden, zu dem man die Formen zunächst dem jüdischen, dann aber zum Theil auch dem heidnischen Gottesdienste entlehnte. „Seit den ältesten Zeiten des Christenthums," sagt Magnin*) in Uebereinstimmung mit der eben gegebenen Darstellung, „hat es zweierlei Arten kirchlicher Ceremonien gegeben; die einen waren feststehend, allgemein und canonisch, die anderen veränderlich und den particularen Bedürfnissen der Gottesverehrung überlassen. Von Alters her war es in das Ermessen der einzelnen Bischöfe gestellt, den Gottesdienst auszudehnen oder abzukürzen, neue Gesänge, Responsorien, Loblieder in denselben einzuführen oder selbst eigene Messen zu bilden." Eine ganze Reihe berühmter Kirchenväter — St. Hilarius, St. Ambrosius, St. Augustin, St. Paul — bereicherten ihre Antiphonare mit Hymnen, Gesängen und Prosen, die zum Theil allgemein in Gebrauch kamen und erhalten geblieben sind.

Die Einführung des Kirchengesanges ging vom Orient aus. In welchem Gegensatz das Christenthum auch zu dem Judenthum stand, immer war es aus diesem hervorgegangen, immer bildete das alte Testament, das so oft prophetisch den Messias verkündet hatte, die Grundlage auch seines eigenen Glaubens. Die Formen des jüdischen Gottesdienstes boten sich daher in gewissem Sinne naturgemäß zur Bildung des christlichen an. Man entlehnte ihm den psalmodischen Gesang und das Halleluja, sowie gewisse symbolische Bewegungen, aus welchen der geistliche

*) Journal des Savants 1860. p. 521.

Tanz sich entwickelte.*) Denn die Gemeinde war in der Regel nur auf gewisse Fußbewegungen bei der letzten Modulation des Gebetes beschränkt, daher dieses stehend abgehalten wurde, doch ohne Verlassen des Platzes. Es sollte gleichsam der Aufschwung der Seele zu Gott damit angedeutet werden. Die fortschreitenden, dem Tanze sich annähernden Bewegungen waren anfangs den Geistlichen vorbehalten und fanden im Chore statt. Doch ist es gewiß, daß man sich hieran keineswegs band, daß gerade von hier die größten Ausschweifungen des Gottesdienstes ausgingen. Gleich wie die Gesangsformen der griechischen Musik in den christlichen Gottesdienst Eingang fanden, haben sich auch griechische und römische Tänze, selbst die unzüchtigeren, zu ihm heran und in ihn eingedrängt. Die Klagen der Kirchenväter, die Verbote und Anordnungen der Synoden weisen nur zu oft darauf hin. Man scheint, da das Uebel hierdurch nicht auszurotten war, sich dieser Tänze zuletzt selbst mit bemächtigt und dieselben besonders beim Schlusse des Hallelujahgesanges zugelassen zu haben. Wir werden ihnen noch im späten Mittelalter aber in einer Form begegnen, die das Anstößige schon längst verloren hatte.

Die von Gesängen begleiteten Tänze der Geistlichen sollten — nach Magnin — die Reigen und Gesänge der Engel im Himmel symbolisiren. Von vielen Schriftstellern des Alterthums bestätigt, finden sie sich gleichwohl in den alten Ritualen nirgend erwähnt, ein Beweis, daß sie nicht allgemein eingeführt waren. Dagegen wurden in den Concilen wiederholt die Stellen des Gottesdienstes festgesetzt, bei denen die Gemeinde stehend zu beten hatte. Magnin**) ist der Meinung, daß diese Vorschrift sich nur aus dem Brauche jener Fußbewegungen erklären läßt. Daß die geistlichen Tänze auch in Italien vorkamen und sich hier bis in die Zeiten der Frührenaissance erhalten hatten, darauf dürften einzelne Bilder aus dieser Zeit hinweisen, z. B. das Weltgerichtsbild von Fiesole in der Akademie zu Florenz, auf welchem die Pater mit Engeln im Paradiese sich zu einem Rundtanz verschlingen.

Unter Benützung der hier angedeuteten Elemente der psal-

---

*) Magnin, a. a. O. p. 522.

**) Journ. des Savants 1861. p. 481.

modisch vorgetragenen Evangelien und der mimisch bewegten Wechselgesänge zwischen den Geistlichen und der Gemeinde war im Oriente die christliche zwölfstündige Urliturgie zur Feier des Sonntags entstanden*), deren Ritual theils symbolischen, theils darstellenden Charakters ist und in welcher bereits die Keime zur Ausbildung eines kirchlichen Dramas liegen. Schon die Evangelien enthalten dramatische Bestandtheile. Es bedurfte, um diese hervorzuheben, nichts weiter, als bei der Ausführung die darin vorkommenden Reden und Gespräche auf verschiedene Personen zu vertheilen, was in der That auch geschehen sein muß, da einige Evangelienbücher erhalten geblieben sind, aus denen es durch die Ueberschriften, welche diesen Reden hier ertheilt sind, erhellt. Ein weiterer Fortschritt ward dadurch erzielt, daß man diesen Reden eine erweiterte, wohl auch veränderte Form der Ausführung gab, oder sich Zusätze und die Einführung anderer der Handlung entsprechender Personen gestattete, wogegen der übrige Text unverändert blieb und in der alten psalmodischen Art vorgetragen wurde. Diese halb epische, halb dramatische Form der ausführenden Darstellung ist, wie sich zeigen wird, auch in das spätere kirchliche Drama übergegangen, was sogar zu der irrigen Meinung verführte, daß derartige Spiele überhaupt nur von einer und derselben Person vorgetragen worden seien. Endlich mußte sich die dramatische Form aber doch von der epischen losreißen, wie einst die scenische Handlung vom Chore der Alten. So lange diese selbständigen dramatischen Formen sich noch ganz an den Inhalt der Evangelien und der Liturgie banden, werden sie, wie sie noch einen rein gottesdienstlichen Charakter bewahrten, freilich auch noch unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst haben bilden können. Solche Dramen, die uns erhalten geblieben sind, hat man neuerdings zum Unterschied von den übrigen Mysterienspielen als liturgische Dramen bezeichnet. Gleichwohl ist es die Frage, ob diese einfachsten, unmittelbar aus der Liturgie hervorgegangenen dramatischen Formen die frühesten waren, welche der christliche Gottesdienst kannte. Wenigstens müssen sich neben ihnen schon

---

*) Die man bei H. Alt, Theater und Kirche (Berlin 1846), ausführlich beschrieben findet.

früh auch noch andere zu ihm heran und in ihn eingedrängt haben, die den Charakter der heidnischen hatten, da man sehr früh Klagen über derartige Spiele in Kirchen, an denen selbst Geistliche theilnahmen, begegnet.

Denn so groß auch die Wirkung der zwölfstündigen Urliturgie auf die Gläubigen sein mochte, so entsprach sie dem allgemeinen Phantasiebedürfnisse der Menschen doch noch nicht vollständig. Vor Allem schien sie durch ihren Umfang die Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geistes zu übersteigen. Daher sie, besonders in der westlichen Hälfte des Reichs, wo man überhaupt größerer Einfachheit zuneigte, von der ursprünglichen Länge von zwölf Stunden allmählich bis auf nur drei Stunden herabgemindert worden ist. Doch selbst noch da, wo man, wie in Konstantinopel, länger an ihrem ganzen Umfange festhielt*), vermochte sie das Phantasiebedürfniß nicht allgemein zu befriedigen und einen Ersatz für die Genüsse und Eindrücke der heidnischen Feste zu bieten. Nicht nur Tertullian (185 geb., 220 gest.), sondern auch noch Augustin (354 geb., 430 gest.) beklagt es auf's tiefste, daß Christen sich noch immer an der Feier dieser letzteren betheiligten. Und da, wie gesagt, im Oriente die Lust dieser Feste bis auf die Kirchhöfe, ja selbst in die Kirchen drang, in denen Frauen und Mädchen bacchantisch herumzogen und unzüchtige Lieder sangen, ja sogar Geistliche sich nicht davon fern hielten und alle Ermahnungen und Verbote dagegen nichts fruchteten, so glaubte man diesem Uebel am ehesten dadurch begegnen zu können, daß man den heidnischen Festen christliche entgegensetzte und diese so viel als möglich in die Zeit der letzteren verlegte.

Das erste Fest nach Einsetzung der mit gemeinsamen Mahlzeiten in der Kirche verbundenen Sonntagsfeier, war das Osterfest. Es wurde als Gründungsfest der Kirche und zum Gedächtniß an das Mysterium der Auferstehung des Heilands gefeiert. Beides konnte die Kirche aber nur zur Freude auffordern, daher ursprünglich der Charakter dieses Festes auch ein feierlich-freudiger war. Freudig war in den ersten Jahrhunderten überhaupt der Charakter

---

*) In Syrien und Palästina geschieht das noch jetzt.

fast aller festlichen Handlungen der Kirche. Magnin*) findet hierin sogar einen Gegensatz zwischen den kirchlichen Feiern der ersten fünf Jahrhunderte und der darauf folgenden Zeit. Indessen mußte die Erscheinung der Anachoreten und Büßer und der weltentsagend ascetische Geist, der sie hervorrief und den sie in noch größerem Maße wieder zur Folge hatte, hierin wohl schon früher eine Wandlung hervorgebracht haben.

Das Osterfest erhielt erst später die Erweiterung zur Osteroctave und nicht früher als im 4. Jahrhundert, unter dem Einflusse der ebenerwähnten auf Buße, Entbehrung und Kasteiung gehenden Richtung, wurden die großen 36—40tägigen Fasten eingesetzt, welchen eine um so ausgelassenere Festzeit vorausging und folgte. Die letztere umschloß die zwei darauf folgenden Wochen, die erstere gab die Veranlassung zu dem späteren Fasching. Die Klagen über den Mißbrauch, welcher mit den bei diesen Festen bewilligten Freiheiten getrieben wurde, in denen man sich für die langen Entbehrungen zu entschädigen suchte, ziehen sich durch mehrere Jahrhunderte und sind besonders gegen die üppigen Mahlzeiten, die profanen, unzüchtigen Gesänge, die freien Tänze gerichtet, denen sich die jungen Leute, nicht am wenigsten Mädchen und Frauen, bei den Vigilien des Osterfestes hingaben**). Auch das im Jahre 137 von St. Telesphor eingeführte und am 6. Mai mit dem Epiphanienfeste zusammen gefeierte Weihnachtsfest gab Anlaß zu ähnlichen Klagen. Dasselbe hatte sich allmählich zu einem ganzen Cyclus von Festen erweitert, welche sich auf das Mysterium der Menschwerdung Gottes in Christo bezogen. Erst 327 wurde dann das Geburtsfest des Heilands von der Anbetung durch die drei Könige getrennt. Das Concil zu Ephesus (431) erklärt aber Magnin***) für den Ausgangspunkt des Mariencultus, weil diese Versammlung der Jungfrau Maria den glorreichen Namen der

---

*) Journ. des Savants 1860. p. 523 und 526, wo er darauf hinweist, daß man das jubelnde Hallelujah bis in's 7. Jahrhundert bei Begräbniß- und Todesfeiern sang.

**) Bei Ancona. Origini del teatro in Italia (Firenze 1877, 2 Vol.). Vol. I. p. 46 findet sich eine genaue Beschreibung der hieraus entstandenen Unordnungen und eine reiche Uebersicht der dagegen gerichteten Beschlüsse der Synoden und Concile.

***) a. a. O. 1861. p. 482.

Gottesmutter zuerkannt habe, welchen ihr die Nestorianer absprachen. Er beruft sich darauf, daß unmittelbar nachher die Gläubigen dem Ave Maria die Worte zufügten: „Mater Dei, ora pro nobis“ (Mutter Gottes, bete für uns) und sich alsbald eine Menge der Gottesmutter geweihte Kirchen erhoben. Es war hierdurch die Bahn zu dem Heiligencultus gebrochen.

Nachdem man allmählich für alle wichtigen Begebenheiten der Geschichte Christi bestimmte Fest- und Gedächtnißtage eingesetzt hatte, blieb, wenn man sich hierbei nicht beruhigen wollte, nichts weiter übrig, als nun auch den Nebenpersonen dieser Geschichte oder den heilig gesprochenen Märtyrern und Büßern ähnliche Feste zu widmen. Der Umstand, daß die Kirche es endlich bei der weltlichen Gewalt durchgesetzt hatte, daß an Sonn- und Festtagen die heidnischen Spiele eingestellt werden mußten, gab wohl den nächsten Anlaß, an eine weitere Vermehrung der kirchlichen Feste zu denken.

Auch noch sonst suchte man zu dieser Zeit (gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts) den heidnischen Festen und den hauptsächlich durch sie in den christlichen Kirchen geförderten Unfug entgegen zu arbeiten. Denn gerade jetzt traten jene schon früher berührten Bestrebungen hervor, die Formen des heidnischen Dramas noch selbst zur Bekämpfung desselben zu benützen. Gingen sie doch von Kirchenlehrern aus, welche sich mit am heftigsten gegen die heidnischen Spiele aussprachen, von einem Apollinaris, Bischof von Laodicäa, Basilius und Gregor von Nazianz. Sie alle sollen christliche Dramen nach den Mustern des Euripides und des Menander gedichtet haben, um diese heidnischen Schriftsteller damit zu verdrängen. Nur eines dieser Stücke ist uns in dem „Christos Paschon“ (dem leidenden Christus), von Klein*) das älteste christliche Mysterienspiel genannt, erhalten geblieben. Es ist dem heiligen Gregor von Nazianz wiederholt zu- und abgesprochen worden**), bis neuerdings Klein das erstere wieder aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich gemacht hat. Dieses, aus fast lauter Euripideischen

*) Geschichte des Dramas III. Th. (Leipzig 1866) S. 632.

**) Schack, Geschichte der dram. Literatur und Kunst in Spanien (Frankf. a. M. 1854, 3 Bde.), I. Bd. S. 24, macht darauf aufmerksam, daß auch schon der Syrer Ebed Jesu von einem Christos Paschon des Gregor von Nazianz spricht.

Versen zusammengesetzte Trauerspiel von rein christlich-kirchlichem Inhalt ist ausgesprochener Maßen zu dem Zwecke geschrieben, das Theaterbedürfniß der damaligen Zeit zum Vortheil der rechtgläubigen Kirche zu benützen oder mit anderen Worten, das Theater der Kirche dienstbar zu machen; wie wir ja ähnlichen Versuchen auch später noch zu begegnen haben werden.

Wie reich überhaupt die Leidensgeschichte und der Opfertod Christi an tragischen Motiven ist, und wie früh die Phantasie zur Entwickelung derselben gedrängt worden, läßt sich aus verschiedenen Schriften der Kirchenväter entnehmen, z. B. aus einer Stelle Tertullian's in dessen Buche von den Schauspielen, welche Ancona mitgetheilt hat*), worin er den heidnischen Schauspielen dasjenige entgegenstellt, welches dereinst das Weltgericht darbieten würde. Die Phantasie der Kirchenväter hat hier, wie so oft, derjenigen der späteren Dichter der Mysterienspiele, ja selbst der späteren Maler auf's Anregendste vorgearbeitet**).

Wenn es der Ausbildung dramatischer, in der Liturgie gelegener Momente schon förderlich war, daß Feste entstanden, an denen nicht, wie bei der großen Urliturgie, das ganze Leben Christi, wie es in den Evangelien überliefert ist, sondern nur eine einzelne Begebenheit desselben zur Darstellung kam, weil man hierdurch Raum für eine erweiterte Ausführung der heiligen Ueberlieferung gewann, so mußte man sich dazu doch noch um Vieles freier finden bei den Festen der Heiligen und Märtyrer, weil hier die Ueberlieferung nicht jenen heiligen, unantastbaren Charakter hatte.

Wie sehr man sich durch das letztere aber auch von der Ausbildung dramatischer Formen abhalten ließ, so hat doch jedenfalls der christliche Gottesdienst sehr früh eine auf Pracht und Augenreiz gerichtete Ausbildung erhalten; in den östlichen Theilen des Reiches allerdings in ungleich höherem Grade, als in den westlichen. Dies schon allein mußte die dramatischen Momente der Liturgie

*) a. a. O. I. p. 13.

**) Hierher gehört eine Stelle aus einer Rede des Eusebius Emisenus, über welche Schack (a. a. O. I. S. 22) berichtet und die er als ein kleines Drama bezeichnen zu können glaubt, insofern sich darin der Hades, der Tod und der Teufel über die Kreuzigung des Heilands unterhalten; jedenfalls zeigen sich hier sehr früh die Keime dramatischer Allegorie.

mehr hervortreten lassen und der kirchlichen Feier einen theatralischen Anstrich geben. Zwei Briefe des Bischofs Epiphanius lassen erkennen, daß die Feier des Palmfestes im Orient von festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, was vielleicht auf eine mimisch-dramatische Vorführung des Einzugs Christi hindeutet*). Auch lebende Bilder sind hier bereits im 5. Jahrhundert erwähnt und Abbildungen, die man in römischen Katakomben gefunden und welche wahrscheinlich dem 5. und 6. Jahrhundert angehören, zeigen die Jungfrau Maria, die bis in die Mitte des 5. Jahrhunderts nur stehend und ohne das Kind Jesu auf den Sarkophagen abgebildet erscheint, in theils stehender Stellung und das Christkind im Arme tragend, theils sitzend und das Kind auf den Knien haltend; woraus Magnin mit Recht den Schluß zieht, daß die Künstler in beiden Fällen wahrscheinlich nur darstellten, was sie zu ihrer Zeit bei den kirchlichen Festfeiern sahen.

Im Gegensatz zu der auf Augenreiz berechneten Ausbildung des Cultus im Oriente wurde in Italien zu jener Zeit hauptsächlich die Musik als Mittel, dem Cultus eine würdige Anziehungskraft zu verleihen, gepflegt, die Musik, welche ja auch in der Sprache dieses Landes ihren Zauber übt und immer einen der wichtigsten Theile seiner dramatischen Entwicklung bilden sollte. Ueberhaupt hat die Liturgie schon von Anfang an einen überwiegend musikalischen Charakter gehabt. Wie die musikalischen Formen derselben theils in jüdischem Cultus, theils in der griechischen Musik wurzelten, ist bereits nachgewiesen. Der heilige Ambrosius (um 340 geb., 397 gest., seit 374 Bischof zu Mailand) hatte sich dadurch schon große Verdienste um die Hebung des Kirchengesanges erworben, daß er die von Ignatius im 2. Jahrhundert in Antiochien eingeführten, dann auf die griechische Kirche übertragenen Antiphonien und Responsorien, bei denen ein Spruch vom Priester angestimmt und, nachdem der darauf folgende Psalm als Wechselgesang von zwei Chören vorgetragen worden, von der Gemeinde wiederholt wurde, nun auch in die römische Kirche einführte. Er reformirte aber auch noch den Kirchengesang überhaupt, indem er ihm die sogenannten authen-

*) Schack a. a. O. I. Th. S. 21.

tischen Tonleitern der Griechen*) zu Grunde legte, und bereicherte endlich den Hymnenschatz der Kirche durch den nach ihm benannten Lobgesang (Te deum laudamus). Gregor der Große, (um 540 geb., 604 gest.) löste den christlichen Kirchengesang aber dadurch wieder von dem heidnischen los, daß er ihn aus den rhythmischen Fesseln der Sprache befreite und nicht, wie die Griechen, den Ton dem Rhythmus der Worte, sondern die Worte dem Tone unterordnete, wodurch dieser unabhängig von der Verschiedenheit der Sprache und die Musik gewissermaßen zu einer ganz allgemeinen Sprache der Menschheit wurde, die nun nach eigenen rhythmischen Gesetzen und Zwecken verfahren konnte. Freilich verzichtete die Musik anfänglich noch fast ganz auf jede rhythmische Bewegung. — Gregor fügte den vier authentischen Tonleitern vier andere, die plagialischen,**) zu und griff auch noch dadurch tief in den Gottesdienst ein, daß er die Gemeinde vom Kirchengesang ausschloß und besondere in Gesangschulen gebildete Chöre in's Leben rief. Obschon das letztere nicht in voller Strenge durchgeführt wurde, sondern die Gemeinde bei einzelnen Gesängen doch noch betheiligt blieb, man sich auch nicht überall dieser Anordnung anschloß, so glaube ich doch, daß dieselbe für die Ausbildung des kirchlichen Dramas von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung war. Denn so lange die Gemeinde an der Liturgie oder am liturgischen Drama selbst mit thätig betheiligt war, konnte sie sich ihnen gegenüber nicht als bloßer Zuschauer fühlen; sie hatte ein überwiegend anderes Interesse dabei als dieser und brauchte daher in demselben Maße die Forderungen eines solchen nicht zu erheben. Dies Verhalten mußte jedoch ein wesentlich anderes werden, nachdem die Gemeinde so gut wie ganz von der äußeren Betheiligung an der Liturgie ausgeschlossen war, denn wenn sie jetzt auch noch immer innerlich daran betheiligt bleiben sollte, so war hierdurch keineswegs bedingt, daß sie es in dem Maße blieb, um nun nicht

*) Diese Tonleitern entsprachen in der Tonfolge der phrygischen, dorischen, hypolydischen und hypophrygischen Tonart. Sie gehen von den Grundtönen d, e, f und g aus und ihre Tonfolgen setzen sich in den diatonischen Intervallen der C-dur-Tonart fort.

**) Diese entstanden durch die Verlegung des Grundtons auf die Unterquart des Grundtons der authentischen Tonleitern.

doch die Forderungen eines Zuschauers an die liturgische Darstellung zu stellen, die in dem Gregorianischen Kirchengesange auch wirklich schon zu einer Kunstleistung geworden war. Hierzu mußte noch beitragen, daß Gregor der liturgischen Seite des Gottesdienstes eine der Forderung der Zeit entsprechende ceremoniellere und dabei mehr in die Sinne fallende Ausbildung gab, um die damals noch immer in Blüthe stehenden heidnischen Spiele und Volksbelustigungen damit zu verdrängen.

Daß aber die Kirche auch noch weiterhin mit ihnen zu kämpfen hatte, dafür brauche ich mich nur auf die von dem Grafen Schack in seiner trefflichen Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien dafür beigebrachten Beweise zu berufen, wonach (wie Procopius sagt) noch im 6. Jahrhundert sowohl in Rom, wie in Konstantinopel tragische Vorstellungen stattfanden; das dritte Konstantinopolitanische Concil v. J. 680 die Schauspiele der Mimen verbot und Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele untersagte; 813 zu Tours und 816 zu Aachen ähnliche Verbote erlassen wurden; der Bischof Agobordus noch 836 auf Histrionen, Mimen und Joculatoren schmäht; die Capitularien der späteren Carolingischen Zeit ausdrücklich von Scenicis sprechen, auch diesen verboten wird, geistliche Kleider anzulegen, was (wie Schack annimmt) hauptsächlich deshalb geschah, um gemeinschaftlich mit den Geistlichen ihr Spiel zu treiben*). Der Umstand, daß die Aus-

*) Auch das Concilium Trullanum vom Jahre 692 war ganz besonders gegen die Betheiligung der Christen an der Feier der Calenden und die dabei stattfindenden öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Vermummungen der Männer in Frauenkleider und der Frauen in Männerkleider, sowie gegen das Tragen von Masken gerichtet. Weitere Belege finden sich auch bei Ancona a. a. O. p. 48 und 49, besonders für das 10. Jahrhundert; bei Klein a. a. O. IV. Bd. S. 26 und 104. — Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien (deutsch von N. G. Julius; Leipzig 1852, 2 Bde.) I. Bd. S. 207 erwähnt nach Mariana, daß ein spanischer Bischof in Barcelona im 7. Jahrhundert abgesetzt wurde, weil er in seinem Sprengel Schauspiele mit Anspielungen auf die heidnische Götterlehre darstellen ließ. K. Hase (Das geistliche Schauspiel, Stuttgart 1858, S. 9) gedenkt eines Synodalbeschlusses unter Ludwig dem Frommen, welcher den Clerikern verbietet, Schauspielen auf der Bühne oder bei Hochzeiten beizuwohnen oder, bevor die Komödianten eintreten, aufzustehen und hinwegzugehen. — Hindeutungen, daß auch bei den Gothen in Spanien sich römische Spiele erhielten, findet man außer bei Schack, a. a. O. Bd. I. Nachträge 1 und S. 73, auch noch bei F. Wolf, Studien z. Geschichte d. Spanischen u. Portugiesischen Literatur (Berlin 1859) S. 474 u. f.

drücke: Mimen, Joculatoren, Histrionen sehr dehnbare sind und sich wohl gar nicht auf wirkliche Schauspieler beziehen dürften, ist freilich ebenso zu berücksichtigen, wie daß man in einer späteren Zeit mit den Namen Tragödien und Komödien nicht immer das zu bezeichnen pflegte, was man im eigentlich dramatischen Sinne darunter versteht. Doch andererseits lassen verschiedene der hier angeführten Verbote keinen Zweifel darüber zu, daß jene Ausdrücke sich wirklich mit auf dramatische Spiele beziehen, daher es eben so unberechtigt sein würde, ihnen wegen der Dehnbarkeit jener Ausdrücke diese Bedeutung ein für allemal absprechen zu wollen. Die Annahme Magnin's, daß die dramatischen Spiele, gleichviel in wie veränderten und herabgekommenen Formen, sich unmittelbar von den Römern durch's ganze Mittelalter fortgepflanzt haben und nie völlig unterbrochen wurden, ist von der größten Wahrscheinlichkeit, wenn es auch vielleicht zu weit gegangen ist, dies nicht nur für das volksthümliche Drama, sondern auch für die höheren Formen desselben zu behaupten*). Allerdings aber mögen die weltlichen, von den römischen Atellanen ausgegangenen Volksspiele im Laufe der Zeit sich sehr verändert haben; und was das Literaturdrama der Römer betrifft, so ist uns davon aus späterer Zeit so wenig erhalten geblieben, daß auf ein zeitiges Absterben desselben zu schließen ist. Wir besitzen davon nichts als den Versuch eines Unbekannten, der Aulularia des Plautus eine veränderte Form zu geben. Dieser Versuch, der Querolus, ist wohl auch fälschlicherweise dem Plautus selber noch beigemessen worden. Seine Entstehung wird von Magnin in's 4., von Anderen in's 7. Jahrhundert verlegt. Dem 4. Jahrhundert gehört ferner der Ludus septem Sapientium (Spiel der sieben Weisen) des Decius Magnus Ausonius an, welcher jedoch vom Drama kaum mehr hat, als daß die Sprache darin auf verschiedene Personen vertheilt ist, da die sieben Weisen ganz vereinzelt auftreten und jeder von ihnen nur eine, seine Weisheit auskramende Rede hält. Alles was sonst noch in lateinischer Sprache in dramatischer Form geschrieben uns vorliegt, gehört schon der christlichen Dichtung an. Von dieser sind vor Allem die Klosterspiele der Gandersheimer Benedictiner-Nonne

*) Magnin, Les Origines du Théâtre moderne (Paris 1838). I. X. et suiv.

Hroswitha (um 920 geb., 967 gest.) zu nennen, weil sie beweisen, daß die Dramen der Römer sich damals noch immer großer Beliebtheit erfreuten und die Kirche noch immer Anstrengungen machte, sie zu verdrängen. Denn Hroswitha schrieb ihre christlichen Dramen in Terentianischer Form, zu dem ausgesprochenen Zweck, den Terenz mit seinen eigenen Waffen bei ihren Klosterfrauen zu schlagen. Sie suchte sich des Reizes seiner Sprache zu bemächtigen, um sie im Gegensatze zu ihm, der mit ihr die wollüstige Liebe geschildert, zum Preise der weiblichen Keuschheit zu verwenden. Sie führte aber ihre der Legende entnommenen Heldinnen und Helden dabei in fast noch bedenklichere Situationen, als er; mit einer Naivetät und Glaubensinnigkeit jedoch, welche alle Lüsternheit ausschlossen. Dabei zeigen ihre Dichtungen eine Freiheit der dramatischen Bewegung, welche sie vor allen kirchlich dramatischen Werken des Mittelalters auszeichnen und eine Feinheit der Sprache, die selbst unter den Gelehrten der Renaissance in Deutschland wieder einen Sturm der Bewunderung erregte, als Celtes, nachdem er sie dem Staube der Bibliothek entrissen, 1501 mit einer Ausgabe derselben hervortrat*).

Hroswitha bewegte sich im Kloster Gandersheim, welches lange nur von Aebtissinnen fürstlichen Ranges geleitet wurde, in der feinsten und gebildetsten Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie ja in unmittelbarem Auftrag Otto's II. eine Geschichte Otto's I. und noch ein anderes Gedicht in Hexametern schrieb, welches die Gründung des Klosters Gandersheim und die ältere Geschichte des Ottonischen Hauses behandelte. Magnin, welcher Hroswitha „das deutsche Wunder" nennt, weist darauf hin, daß ihre Stücke nicht dazu bestimmt erscheinen, gesungen, sondern recitirt zu werden. Auch ist er der Meinung, daß sie trotz ihres verfänglichen Inhalts von den Klosterfrauen aufgeführt worden seien, welcher Ansicht auch Klein, auf selbständige Untersuchungen gestützt, beitritt**). Bemerkenswerth ist, daß diese Stücke bereits dramatische Elemente enthalten, welche erst

*) 1850 und 1857 (Altona, Lübeck) erschien von diesen Dramen eine deutsche Uebersetzung von Bendixen, nachdem 1845 Magnin schon eine vorzügliche französische Uebersetzung herausgegeben und mit Noten versehen hatte: Théâtre de Hroswitha, Religieuse allemande du X. siècle. In Klein, Geschichte des Dramas, Bd. III. S. 682 u. f. findet man ausführliche Inhaltsanzeigen und Auszüge derselben.

**) a. a. O. Bd. III. S. 679 u. f.

spät, und wie es scheint, ohne Zusammenhang mit ihnen, wieder in den Mirakelspielen und Moralitäten hervortreten. Der Gallicanus ist bereits ein Märtyrerstück. Im Dulcitus liegt, wie Bendixen es bezeichnet, eine heilige Burleske, eine Märtyrerposse vor. Der Callimachus erinnert in einzelnen Scenen sogar an Situationen von Shakespeare's „Romeo und Julia." Und in dem Spiele „Fides, Spes et Caritas" (Glaube, Hoffnung und Liebe) liegt gewissermaßen schon eine Allegorie, eine Moralität vor.

Die Nonne Hroswitha verfolgte also mit ihren Dramen einen ähnlichen Zweck, wie der Verfasser des „Leidenden Christus", aber in freierer Weise, als wirkliche Dichterin. Es entsteht hier die Frage, ob diese erneuten Versuche, das heidnische Drama durch seine eigenen Formen zu verdrängen, nur vereinzelt stehen oder ob ein gewisser Zusammenhang zwischen ihnen durch fortlaufende Mittelglieder besteht? Für das letztere dürften vielleicht die Spiele sprechen, deren Gregor von Tours (540—590) in seiner fränkischen Geschichte gedenkt und die er barbatoriae nennt. Magnin*) hält sie für eine Art kleiner, vielleicht nur pantomimischer Dramen, wie sie Rodegonde, Aebtissin von St. Croix in Poitiers, ihren Nonnen zu spielen erlaubte. Auch rechnet dieser Gelehrte noch gewisse dialogisirte Spiele hierher, welche man bei der Leichenfeier der Aebte und Aebtissinnen der Klöster darzustellen pflegte. Gregor von Tours berichtet von demjenigen, welches 587 bei der Todtenfeier der obengedachten Aebtissin Rodegunde aufgeführt wurde. Eines dieser Spiele, welches der Leichenfeier des heiligen Adelhard, Abts von Corvey, gedient, ist erhalten geblieben und zeigt einen allegorischen Charakter.

In ganz anderer Weise suchte man zur selben Zeit im Orient, wo, wie wir fanden, die heidnischen Lustbarkeiten in ungleich größerem Umfange als im Westen, besonders aber ein immer mehr überhand nehmender Bilderdienst, in den Gottesdienst eingedrungen waren, gegen diese Mißbräuche anzukämpfen. Nachdem man hier die Kirche dadurch von jenen theils heidnischen, theils weltlichen Elementen zu reinigen gesucht hatte, daß man gewisse Feste einsetzte, bei denen sich die vom Volke und von der niederen Geistlichkeit nun

*) Journal des Savants 1860. p. 313.

einmal geforderte Lust regen und austummeln durfte, um sie dann aber auch auf sie zu beschränken, was z. B. zur Einführung des bis über das Mittelalter hinausreichenden Narrenfestes führte*), schlug man jetzt plötzlich das entgegengesetzte Verfahren ein, indem man jene Mißbräuche völlig auszurotten suchte. Dieser Eifer war hauptsächlich gegen den Bilderdienst gerichtet, der hier allerdings zu einer Art Götzendienst ausgeartet war, unter dem das wahre Christenthum ganz zu verschwinden drohte. Der Bilderdienst war von Asien her in die christliche Kirche eingedrungen, nicht ohne Widerspruch der Kirchenlehrer, die sich schon auf der Synode von Elvira (305) zum Theil dagegen erhoben hatten; wogegen Andere, später auch Gregor der Große, die bildlichen Darstellungen vertheidigten, weil sie sich für diejenigen, welche der kirchlichen Sprache nicht mächtig waren, als wirksame Symbole des Glaubens erwiesen. Schon im 6. Jahrhundert artete in der griechischen Kirche der Bilderdienst aber aus. Eine Reaction erfolgte, die um so stärker wurde, je fanatischer der Widerstand war, auf welchen sie stieß. Die oströmischen Kaiser, welche durch den Bilderdienst die Einheit des Staates für gefährdet hielten, beschlossen dessen gewaltsame

*) Einzelne Schriftsteller haben diese Einführung erst dem Patriarchen Theophyles in Constantinopel (um 990) zugeschrieben. Er hat dieses Fest aber wohl nur aufs Neue in die griechische Kirche zurück geführt, aus der es durch die Bilderstürmer verdrängt worden sein mochte. Denn jedenfalls ist es älteren Ursprungs, da schon der heilige Augustin dagegen geeifert hat und im 7. Jahrhundert sich die Concile nachweislich dagegen erklärten, so das Toled Concil von 633, welches — wahrscheinlich aber vergeblich — die Abhaltung des Narrenfestes verbot. Der Zusammenhang desselben mit den Saturnalien erhellt aus der Uebereinstimmung ihres Charakters, da sie beide auf die Darstellung der menschlichen Gleichheit, dort der natürlichen hier der christlichen, gerichtet sind, was allein auf ein hohes Alter derselben hinweist. Die Parodie, welche später die Formen, Gebräuche und Mißbräuche der christlichen Kirche darin erfuhren, mag ursprünglich wohl gegen die römische und griechische Gottesverehrung, deren Formen und deren Priester gewendet gewesen sein. Soweit wir es kennen, wurde das Narrenfest am Tage der unschuldigen Kindlein gefeiert, daher man wohl auch den Papst oder Bischof, den man für diesen Tag mit groteskr Feierlichkeit in den Kirchen erwählte, aus den Chorknaben nahm, wonach das Fest in England benannt wurde (the feast of the boy bishop). 1445 verbot Carl VII. die Abhaltung dieses Festes in Paris, bei welchem noch damals die niederen Geistlichen in Masken und grotesken Vermummungen tanzten. Erst 1552 wurde es hier völlig unterdrückt.

Unterdrückung, wodurch der Staat aber gerade auf's tiefste erschüttert und zerrüttet werden sollte. Auch bestand nach 160jährigem Kampfe das Concil von Nicäa doch wieder auf der Zulassung der Bilder, nicht ohne Widerstand der Kaiser jedoch, so daß sie erst 842 wirklich durchgesetzt wurde.

Dieser Streit veranlaßte die völlige Losreißung der römischen Kirche vom byzantinischen Kaiserthum, dem sie trotz des schon erlangten Primats bisher noch unterworfen geblieben war, da der Papst (Gregor II.) in jenen Verordnungen einen Eingriff in die Rechte der Kirche erblickte. Ein 731 von ihm berufenes Concil bedrohte die Bilderstürmer mit Excommunication. Die Bildwerke der Kirchen wurden vermehrt. Die griechischen Künstler fanden in Italien, auf das sie den byzantischen Kunststil jetzt übertrugen, Aufnahme und Beschäftigung. Nichtsdestoweniger sollte auch hier der Bilderdienst allmählich Einschränkungen erfahren; was aber erst dann entschiedener hervortrat, als die gegen denselben erregte Bewegung im Osten wieder erlosch. In nicht wenigen Kirchen des Abendlands erhielt sie sich bis ins 10. Jahrhundert.

Doch nicht nur mit dem griechischen und römischen Heidenthum und deren Festen und Spielen, nicht nur mit den aus den alten Religionen Asiens in sie eindringenden Anschauungen und gottesdienstlichen Formen hatte die christliche Kirche zu kämpfen, nicht nur ihnen glaubte sie in diesem Kampfe bei der Ausbildung des Gottesdienstes abwechselnd Concessionen machen und wieder entziehen zu sollen, auch dem germanischen Heidenthum gegenüber hatte sie einen ähnlichen Widerstand zu überwinden und ähnliche Rücksichten zu nehmen*).

Formen, in denen wennschon nur ganz rohe Keime des Dramatischen lagen, hat es auch bei den Festen der Germanen gegeben. Auch sie wurden mit Aufzügen, mit Vermummungen, mit

*) P. Anselm Schubiger, Benedictiner des Stifts Einsiedeln, Musikalische Spicilegien (in d. Publ. ält. prakt. u. theor. Musikw, IV. Jahrg. 5. Bd., Berlin 1876) S. 4, gibt z. B. an, daß Papst Gregor der Große den zur Bekehrung der Angelsachsen entsendeten Bischof Augustin anwies, den rohen Gemüthern nicht Alles auf einmal zu nehmen und den zum Christenthum Uebertretenden selbst ihre herkömmlichen Mahlzeiten in der Nähe des Gotteshauses an den Festen der Kirchweihen und der Märtyrer zu gestatten.

Gesängen, ja selbst mit dialogischen allegorischen Streitspielen gefeiert. Einzelne dieser Feste fielen zufällig mit solchen der Kirche zusammen, anderen bequemte die letztere wohl auch die ihrigen an. Vom Julfeste, welches mit unserem Weihnachtsfeste zusammenfiel, nahm sie die Umzüge auf, bei denen der alte Heidengott Wuotan nun als Knecht Ruprecht mitziehen durfte. Auch ließ sie den Gebrauch, heimlich Geschenke in die Häuser zu werfen, bestehen und die, welche man sonst dem Gotte weihte, wurden, in Erinnerung an das Fest der unschuldigen Kindlein und an die Anbetung der drei Könige, den Kindern nun dargebracht, Gebräuche, die sich bis auf das Julbrod, den Weihnachtskuchen, bis heute erhalten haben. Vom Eostrafeste erhielt sich lange das Winter- und Todaustreiben und Sommersingen. An vielen Orten kämpften wohl auch zwei als Winter und Frühling verkleidete Personen, sei es mit Worten, oder auch handgreiflich mit der Kraft ihrer Muskeln, bis der Winter übereingekommenermaßen dem Frühling erlag. Vom Sonnenwendfeste erhielten sich die Johannisfeuer, um welche man tanzte und sang. In all diesen Bräuchen lagen aber Keime dramatischer Entwickelung. Besonders ist es nicht unmöglich, daß jene Kämpfe zwischen Frühling und Winter hier von den Barden, dort von den Joculatoren, die allmählich mit einander verschmolzen, weiter entwickelt wurden und zwischen ihnen und den allegorischen Streitspielen der Trouvères ein entfernter Zusammenhang bestände.

Immerhin war der Kampf, welchen die Kirche mit den religiösen Festen und Bräuchen der germanischen Völker zu kämpfen hatte, ein ungleich geringerer, weil das Christenthum durch seine Innerlichkeit dem Geiste der germanischen Völker entsprach und sie es vorzugsweise von dieser Seite erfaßten. Wo aber in den germanischen Ländern römische Sprache und Bildung eingedrungen, ja zum Theile herrschend geworden waren, hatte die Kirche, obschon ihr diese die Wege gebahnt, doch mehr mit ihnen, als mit den germanischen Ueberlieferungen zu kämpfen. Das war selbst in Bezug auf die dramatischen Spiele der Römer der Fall, die sich fast überall in ihnen festgesetzt hatten, wie es denn in fast allen uns hier beschäftigenden Ländern, besonders in Frankreich und Spanien, Reste römischer Theater gibt.

II.

Entwicklung der kirchlichen Spiele bis zum Uebergang derselben in die Volkssprache.

Scheu vor der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi. — Einfluß hiervon auf die Entwickelung der Kunst und des Dramas. — Grund der gegensätzlichen Richtung in der Ausbildung ritualer und dramatischer Formen. — Alterbestimmung der uns erhalten gebliebenen dramatischen kirchlichen Spiele. — Unsicherheit der Merkmale; die Gegensätze der rein liturgischen und der sich aus den Fesseln der Liturgie befreienden Spiele. — Auftreten allegorischer, weltlicher und komischer Elemente. — Der Abschied des Hallelujah. — Andere volksthümliche Kirchenfeste; das Eselsfest. — Gottesdienstliche Spiele und Klosterspiele. — Scholastischer Einfluß. — Eintheilung der kirchlichen Spiele; rituale und liturgische Dramen, Mysterien und Mirakelspiele. — Kirchliche Spottspiele und Farcen. — Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Das Fronleichnamsfest. — Verbot der Spiele in Kirchen. — Eindringen der Volkssprache. — Darstellungsweisen. — Aelteste der erhaltenen Spiele.

Wie sehr auch die Kirche die heidnischen Anschauungen und darum die aus ihnen hervorgegangene griechische und römische Bildung bekämpfte, so fand sie sich doch, wie sich zeigte, darauf angewiesen, dieser Bildung, besonders der Sprachen, zu ihren eigenen Zwecken sich wieder selbst zu bedienen. Die Sprache der Römer war die Sprache der Kirche geworden und es lag nun in deren Interesse, dieselbe zur Weltsprache zu machen, was aber, wenn überhaupt, doch nur möglich war, falls diese Sprache eine Literatur, eine lebendige Dichtung besaß. Es lag hierin ein Widerspruch, in dem sich die Kirche während des ganzen Mittelalters bewegte. Sie erkannte wohl, daß, wenn sie die alte Bildung, die alte Wissenschaft, Literatur und Dichtung verdrängen wollte, sie dafür, und zwar in derselben Sprache, eine neue zu schaffen hatte. Aber ganz nur auf ihre eigenen Zwecke gerichtet, wurden diese neuen Versuche von ihr doch zu sehr eingeengt, als daß sie einen Ersatz für jene heidnischen bieten und ähnliche Wirkungen wie diese hätten ausüben können. Wir haben gesehen, wie früh die Kirche bestrebt war, das heidnische Drama durch ein christliches zu ersetzen. Allein es stand dem die Scheu vor der Unantastbarkeit des in den Evangelien niedergelegten göttlichen Worts gegenüber. Wohl hatte das kirchliche Ritual eine im weitesten Sinne dramatische Form angenommen und gewiß

lagen in der Liturgie schon bedeutende Keime zu einer dramatischen Entwicklung vor. Eine solche hätte aber doch niemals stattfinden können, wenn das Ritual ein allgemein bindendes und feststehendes gewesen und für immer geblieben wäre, da alle dramatische, wie alle künstlerische Entwicklung eines Momentes freier Gestaltung bedarf. Es konnten also immer nur diejenigen Theile und Momente des kirchlichen Rituals sein, welche selbst eine Erweiterung, eine Entwicklung zuließen, von denen die Entwicklung eines kirchlichen Dramas auszugehen vermochte und gewiß gab es deren, da, wie wir fanden, den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen eine gewisse Freiheit in der Anordnung und Ausübung des Gottesdienstes überlassen war. Gleichwohl ist die Entwicklung dramatischer Formen aus den ritualen Formen des christlichen Gottesdienstes entweder eine verhältnißmäßig späte gewesen oder wenn sie eine frühere war, nicht von der Feier der eigentlichen Glaubensfeste, am wenigsten von der Feier des Osterfestes ausgegangen, da man bereits im Jahre 305, als auf der Synode von Elvira über den Bilderdienst in den Kirchen berathen und dieser im Allgemeinen zugelassen wurde, die bildliche Darstellung der Person Christi selbst gleichwohl verbot. Um wie viel weniger würde man eine dramatische Vorführung d. i. also eine lebendige Verbildlichung der Persönlichkeit und der Leidensgeschichte des Heilands geduldet und ertragen haben. Auch scheint man keinem Verbot der Concile williger nnd allgemeiner als diesem nachgekommen zu sein, was zugleich darauf hinweist, daß dieses Verbot nicht sowohl gegen eingerissene Uebelstände oder Gebräuche gerichtet war, als einen durch den Bilderdienst zu befürchtenden Uebergriff auch auf dieses heiligste Gebiet des christlichen Glaubens und der christlichen Ueberlieferung nur vorbeugen sollte. Bedurfte es doch später sogar erst eines besonderen Concilbeschlusses, um die Geistlichkeit zur Darstellung der Persönlichkeit Christi, hauptsächlich in den Situationen des Leidens zu bestimmen. So sehr hatte die rein symbolische Behandlung dieses Theils der liturgischen Festfeier sich ausgebreitet und so fest war sie eingewurzelt, daß man sich nun d i e s e m Gebote allerdings, am meisten in Griechenland, widersetzte. Hier stellte man, um der Vorschrift nachzukommen, zwar Christus am Kreuze dar, aber kostbar gekleidet und mehr, als ob er im Triumph

auf einem Throne säße, als am Marterwerkzeuge litte. Doch setzte sich gewiß auch im Abendlande die symbolische Darstellungsweise der Persönlichkeit Christi noch fort, vor Allem bei der Verbildlichung seiner Leidensgeschichte. Noch im Jahre 1316 weist ein Synodalbeschluß auf eine Feier der Osternacht hin, wie sie einfacher und symbolischer kaum in jenen früheren Jahrhunderten stattgefunden haben konnte. Es wurde darnach in der Osternacht ein wahrscheinlich am Charfreitag in das Sepulchrum der Kirche niedergelegtes Crucifix wieder daraus hervorgenommen, was immerhin einen feierlichen Eindruck zu machen im Stande war, dem Wortlaute des Verbotes nach diese Wirkung jedoch weniger hervorbrachte. Vielmehr drängte das Volk, einer abergläubischen Vorstellung zufolge, nach welcher Derjenige, der das Kreuz also aufnehmen sähe, in dem nächsten Jahre nicht sterben würde, mit solchem Ungestüm nach der Grabstätte, daß den Geistlichen geboten wurde, das Mysterium den Augen des Volks ganz zu entziehen. Gregor von Tours ist überhaupt der Erste, welcher die Abbildung eines gekreuzigten Christus erwähnt, die in der Hauptkirche von Narbonne ausgestellt war, aber einen so großen Unwillen erregte, daß man sie mit einem Schleier verhüllen mußte.

Jenes dem Ausgang des 4. Jahrhunderts angehörende Drama vom „Leidenden Christus", welches dem Gregor von Nazianz zugeschrieben wird, bietet keinen Gegenbeweis hierfür dar. Vielmehr erlauben uns die hier vorgeführten Thatsachen den Schluß, daß dieses Drama kaum für die Aufführung geschrieben, gewiß aber nicht öffentlich dargestellt worden sein könne, sondern lediglich ein literarisches Erzeugniß war. Wenn es aber auch wirklich aufgeführt worden sein sollte, so würde dies doch als ein nur vereinzelter Versuch erscheinen, der ohne weitere Folge und Bedeutung für die Entwicklung des Dramas geblieben ist.

Es ist keine Frage, daß dieses lange und scheue Festhalten an der symbolischen Darstellung des Heiligen dazu führen mußte, bei der späteren Entwicklung der Kunst das Hauptgewicht noch lange auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes zu legen, woraus sich die tiefe Innerlichkeit des geistigen Ausdrucks

erklärt, welche die vorzüglicheren Werke derselben, selbst bei noch großer Befangenheit, ja Mangelhaftigkeit der Form, auszeichnet. Zunächst aber mußte es hemmend auf sie, besonders auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas einwirken, schon weil diesem hierdurch der bedeutendste Gegenstand, der Opfertod Christi, entzogen ward.

Magnin sucht zwar darzuthun, daß man auch ohne jenes Verbot schwerlich bei den Vorstellungen des Leidens würde haben verweilen wollen, da dies dem Geiste des ersten Christenthums zu sehr widersprochen hätte, welches den Tod nicht als das Ende des Lebens, sondern als die Pforte zu einem neuen und besseren Leben betrachtete. Und in der That, so wahrscheinlich es ist, daß bis zum 8. Jahrhundert die Leidensgeschichte Christi nicht wohl zum Gegenstand einer dramatischen kirchlichen Darstellung gemacht werden konnte, so schließt dies noch keineswegs dramatische kirchliche Darstellungen anderer Begebenheiten aus der Lebensgeschichte Christi oder der Heiligen, so wie Darstellungen ganz anderer Art in den Kirchen, wie sie an den Vigilien und den Narrenfesten unzweifelhaft statt fanden, aus. Denn nirgends hören wir, daß die Feier dieser Feste durch jenen Ausschluß der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi eine Beschränkung erfahren hätte; Klagen über den dabei stattfindenden Mißbrauch werden fort und fort wieder laut. Und jene in den römischen Katakomben aufgefundenen Muttergottesbilder weisen zwar nicht mit Bestimmtheit, wohl aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Mariencultus hin, der schon dramatische Formen gewonnen haben dürfte.

Und warum sollten auch nicht neben der rein symbolischen, sich streng an die Liturgie und die Evangelien bindenden Passionsfeier andere freier und weiter entwickelte dramatische Darstellungen eben so gut hergegangen sein, wie neben der strengen Enthaltung von der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi der Bilderdienst sich im Uebrigen in immer reicherem Umfange entwickelte? Ich werfe jedoch diese Frage nicht auf, um ein so frühes Alter dramatischer kirchlicher Darstellungen wahrscheinlich zu machen, sondern nur, um die Zulässigkeit einer solchen Annahme und die Möglichkeit darzuthun, daß bei der Freiheit, welche den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen in Bezug auf die Ausbildung der kirchlichen Fest-

feiern gegeben war und bei der Verschiedenheit der Anschauungen über die Anwendung dramatischer Formen auf heilige Gegenstände, sehr wohl gleichzeitig einzelne Bischöfe im strengen Festhalten an den liturgischen Formen und an den Evangelien die Ausbildung dramatischer Formen ganz von sich ablehnen, andere die darin liegenden dramatischen Keime, hier mit rückhaltender Vorsicht und Befangenheit, dort mit ungleich freierem Sinne zur Entwicklung bringen konnten.

Zu welcher Zeit die Entwicklung der kirchlich dramatischen Spiele auch begonnen haben möge, immer wird sie zugleich diese verschiedenen Richtungen eingeschlagen und zwischen ihnen auf- und niedergeschwankt haben, immer werden ihre Erscheinungen dem entsprechend sehr verschiedene, bald sich eng an die Liturgie und das Evangelium anschließende, bald freier und selbständiger aus ihnen hervor und heraustretende, die Entwicklung selbst nicht immer nur eine fortschreitende, sondern auch wieder eine rückläufige, rückgreifende gewesen sein, im Ganzen sowohl, wie in den einzelnen Ländern, Provinzen und Kirchen.

Das ist es, was die Bestimmung der Entstehungs-Zeit der bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen mittelalterlichen Spiele zum Theil zu einer so schwierigen, unsicheren macht. Das Erste aber, was uns an ihnen bemerkenswerth erscheinen sollte, ist, daß sie bis jetzt ausschließlich den Ländern der römischen Kirche angehören.

Im Uebrigen lassen sie sich zunächst unterscheiden als solche, deren Alter sich durch einzelne in ihnen enthaltene Zeitbeziehungen oder beigefügte Bemerkungen annähernd oder auch sicher feststellen läßt, und als solche, bei denen dies nicht der Fall. Die lateinische Sprache ist kein ganz sicheres Merkmal für die Beurtheilung dieser Frage. Obschon es gewiß ist, daß die ältesten kirchlichen Spiele nur in lateinischer Sprache abgefaßt wurden, so wird man dergleichen Spiele doch noch ziemlich lange in dieser geschrieben haben, nachdem die Volkssprachen ebenfalls in sie Eingang gefunden hatten, ja nachdem man sie auch schon ganz in der Volkssprache schrieb. So ist dasjenige Stück, welches man lange für das älteste aller dieser kirchlichen Spiele gehalten hat, „das Mystère von den klugen und thörichten Jungfrauen" theils in lateinischer,

theils in provençalischer und nordfranzösischer Sprache, also farcirt, geschrieben, das dem 12. Jahrhundert beigemessene Mystère der Résurrection du sauveur schon ganz in der Volkssprache, während doch in derselben Zeit und auch später noch ganz in lateinischer Sprache gehaltene kirchliche Spiele geschrieben worden sind. Selbst die Form der lateinischen Sprache ist kein sicheres Merkmal des Alters da eine frühere Dichtung in späterer Zeit wieder aufgenommen und beim Umschreiben der gerade herrschenden Sprachform angepaßt worden sein könnte. Noch viel weniger ist es das Alter der Abschrift.

Zu den charakteristischen Merkmalen des hohen Alters eines kirchlichen Dramas rechnet einer der geist- und einsichtsvollsten Forscher auf diesem Gebiete, der mehrfach genannte Magnin, die Reinheit und Simplicität der Behandlung so wie die aus verschiedenen gleichlautenden Texten hervorgehende unveränderte Verbreitung derselben. Indessen muß Magnin selbst in Bezug auf das erste an einem Beispiele zeigen, wie trügerisch auch noch diese im Allgemeinen zutreffenden Merkmale im einzelnen Falle sind. Denn obschon er aus jenem Grunde ein von E. de Coussemaker *) mitgetheiltes, auf nur ein Gespräch zwischen Maria und dem Engel beschränktes, kleines Mysterium der Verkündigung (welches in einem Processional des 14. Jahrhunderts des Archivs der Capitulare von Cividale enthalten ist) zu den allerältesten Denkmalen dieser Art rechnet, glaubt er dagegen ein in der Behandlung ganz ähnliches, ebendaselbst gefundenes und gewissermaßen ein Pendant dazu bildendes Gespräch zwischen Elisabeth und Maria, welches von Coussemaker als Seitenstück und Fortsetzung jenes ersten und mit ihm ein Ganzes bildend, bezeichnet werden konnte, das gleich hohe Alter absprechen zu sollen, weil das Fest des Besuchs erst seit dem Jahre 1264 gefeiert worden, in welchem die Franciscaner dasselbe in Pisa einführten.

Was aber das zweite der Magnin'schen Merkmale für ein hohes Alter der kirchlichen Spiele betrifft, so erscheint dessen Sicherheit noch minder zuverlässig zu sein, da das spätere Alter eines Schriftwerkes eben so wenig genaue Abschriften vollständig aus-

*) Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique) par M. E. de Coussemaker. Rennes 1860.

schließt, wie das frühere eine gelegentliche Ueberarbeitung desselben. Magnin gründete wohl seine Annahme hauptsächlich nur darauf, daß das individuelle Moment der dichterischen Phantasie in den früheren Zeiten ein noch wenig entwickeltes und die Scheu vor dem Heiligen eine zu große war, um nicht so fest wie möglich an der kirchlichen Ueberlieferung und an dem streng liturgischen Charakter dieser dramatischen Darstellungen festhalten zu sollen. Dies mag auch für einzelne Zeiträume und für einzelne Gegenden zutreffend sein. Ganz allgemein und durchgreifend war es aber wohl nie.

Allerdings zerfallen die uns erhalten gebliebenen älteren Denkmale in solche, welche einen strengliturgischen Charakter haben, sich streng an den Wortlaut der Evangelien und heiligen Schriften binden oder doch so beschaffen sind, daß sie einen Theil des Gottesdienstes selbst bilden konnten und muthmaßlich oder nachgewiesenermaßen denselben auch bildeten, ferner in solche, welche zwar eine selbständigere dramatische Form gewonnen haben, aber doch noch so geartet sind, daß sie sich dem Gottesdienste ein- oder anfügen lassen, — und drittens in solche, welche sich ihrer Form, ihrem Inhalte und ihrer Behandlung nach schon ganz von ihm losgelöst zu haben scheinen. Gleichwohl läßt diese Verschiedenheit allein die chronologische Folge derselben wohl zum Theil annähernd, doch keineswegs durchgehend mit voller Sicherheit feststellen. Von denjenigen der erhalten gebliebenen dramatischen Dichtungen, welche man zu den ältesten rechnet, können verschiedene nicht als rein liturgische bezeichnet werden, auch beziehen sie sich keineswegs alle auf die hohen Kirchenfeste. Das von Coussemaker veröffentlichte Mysterium: „Les Prophètes du Christ“, welches der Abbé Lebeuf in der Abtei St. Martial zu Limoges fand, und Magnin dem 10. Jahrhundert zurechnet und als Oratorium bezeichnet, stellt sich keineswegs als rein liturgisches Drama dar; denn es hält sich in der Darstellung nicht blos an die heilige Ueberlieferung, sondern läßt seine Personen mehr nur in Beziehung zu ihr und im allegorischen Sinne erscheinen. So treten nach einander: Jacob, Jesaias, Jeremias, Daniel, Habakuk, David, Simon, die heilige Elisabeth, Johannes der Täufer, ja auch Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle auf — wohl eines der frühesten uns erhaltenen Beispiele der Herzuziehung alttestamentlicher Personen, sowie der sogenannten Prophetenspiele. —

Auch das schon erwähnte und für fast eben so früh gehaltene Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen (Magnin setzt es in den Anfang des 11. Jahrhunderts) ist, wennschon von tiefstem religiösen Ernste, doch kein rein liturgisches Drama, da es kein Moment der Lebensgeschichte Christi, sondern nur ein Gleichniß behandelt und in Verbindung mit der Fiction des Weltgerichts bringt. Auch zeigt es bereits einen ganz selbständigen Charakter, so daß es sich höchstens an einen Gottesdienst anschließen konnte, vielleicht aber auch losgetrennt von ihm dargestellt worden ist. Ist hier doch schon von Dämonen, welche der Hölle entsteigen, die Rede*).

Dagegen sind die beiden Stücke, welche man für die ältesten der Deutschland zugehörigen ansieht, die in Freisingen aufgefundenen, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Mysterien: das Officium Magorum und der Ordo Rachelis, wie schon die Bezeichnungen andeuten, von streng ritualem Charakter. Auch haben derartige Darstellungen später noch fortgedauert, wovon Mone**) verschiedene Beispiele gibt. Denn naturgemäß mußte man in Gegenden und Kirchen, in denen man streng auf Reinheit des Gottesdienstes und die Beobachtung der ritualen Formen hielt, auch ebenso streng an den einmal in den Gottesdienst eingeführten dramatischen Formen festhalten und nur unwesentliche Veränderungen und Umbildungen derselben zulassen. So ist man sogar, wie jener bereits oben angeführte Wormser Synodalbeschluß vom Jahre 1316 beweist (S. 37), noch in so später Zeit auf eine einfachere strengere Feier des Auferstehungsfestes wieder zurückgekommen.

Selbst das Vorkommen allegorischer, realistischer und komischer Elemente bietet nicht immer ein sicheres Merkmal für die Zeitbestimmung dar; wohl aber werden sie den streng ritualen und liturgischen Darstellungen immer gefehlt haben, wenn auch in den

*) Dieses Stück war mit dem vorigen und noch einem anderen, kleineren „De mulieribus“ in einem Manuscripte derart vereinigt, daß sie lange für nur ein einziges angesehen wurden. Erst Magnin hat diese drei Stücke von einander getrennt. Journal des Savants 1846. p. 76 u. f.

**) Mone, Schauspiele des Mittelalters (Karlsruhe 1846) I. Th. S. 7 u. f. Auch Du Méril, Origines latines du théâtre moderne (Paris 1849).

Evangelien und heiligen Schriften schon Keime zu einer realistischen und komischen Behandlungsweise liegen. Das Suchen der Eltern Jesu nach einer Herberge, der Esel an der Krippe im Stall, die Anbetung der Hirten und Magier, der Wettlauf der Jünger, die Wächter am Grabe — boten Veranlassung oder doch Gelegenheit hierzu dar. Die Aufnahme von Bileams Esel in das Prophetenspiel mußte es noch mehr begünstigen. In den Weltgerichtsspielen und den ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen vom Antichrist und der Hölle, lagen, wofür ich schon auf ein sehr frühes Beispiel hinweisen konnte (S. 42), die Keime der späteren Diablerien; in den Märtyrerspielen, die wie die Spiele der Nonne Hroswitha beweisen, schon im 10. Jahrhundert vorkommen konnten, die Keime zu der späteren Romantik des Wunderglaubens und des Gräßlichen. Ging doch das Ritual vieler Kirchen bei einzelnen Festen sogar in die Lust und die Heiterkeit des wirklichen Lebens über oder zog doch Elemente von diesen mit zu sich heran. So berichtet Magnin*), daß die liturgische Feier des Weihnachtsfestes während des 10.—13. Jahrhunderts in den Kirchen Frankreichs in folgender zwar durchaus würdiger, doch naiv volksthümlicher Weise stattfand. Man errichtete vor dem Altare ein Zelt, welches den Stall zu Bethlehem vorstellte, zu einer Seite der Jungfrau mit dem Christuskinde zeigte sich ein Engel, zur anderen Joseph, zuweilen wohl auch der Ochse und Esel. Um Mitternacht verkündete der Chor der Engel von dem höchsten Theile der Kirche herab die wunderbare Geburt des Herrn. In einigen Kirchen wurden nun die dem Evangelium Lucas entnommenen Worte, Gloria ꝛc. in griechischer Sprache gesungen, um, wie man glaubt, der historischen Wahrheit näher zu kommen. Nach der Verkündigung stimmte die Geistlichkeit, welche im Chore stand, den Lobgesang an, und die Gemeinde, die im Schiffe ebenfalls stand, erwiderte darauf einstimmig mit dem „Gloria in excelsis Deo, alleluja.“ An welchen Gesang sich dann gewöhnlich noch andere volksthümliche, heitere Gesänge anschlossen, von denen jedes Couplet mit einem Rundtanze endigte, der sich — gewissermaßen ein Symbol für den Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele — aus dem Innern der Kirche nach Außen

*) Journal des Savants 1861. p. 489.

bewegte*). Welchen Werth man zeitweilig auf diese Tänze legte, beweist, wie Magnin weiter berichtet, eine Stelle Canciani's**), welcher in einer Urkunde von einem Geldvermächtnisse las, das jährlich demjenigen Burschen und demjenigen Mädchen zufließen sollte, denen bei diesen Tänzen der Preis zuzuerkennen sei. Darauf beruht es wohl auch, daß, als im Jahre 633 das Toledanische Concil die Hallelujahgesänge während der großen Fasten verbot, dies eine große Mißstimmung in den Gemeinden und der niederen Geistlichkeit zur Folge hatte. Es entstand bei dieser Gelegenheit in einigen Diöcesen sogar eine besondere Ceremonie, welche am Tage vor den großen Fasten den Abschied des Hallelujah in bizarrer Weise feierte. Ein Geistlicher, Namens Amalarius, hat darüber berichtet. Das Hallelujah wurde in diesen Spielen sinnbildlich als ein Reisender dargestellt, den man von allen Seiten zu bleiben oder doch bald zurückzukehren beschwor. Diese seltsame, fröhliche, aber ganz unschuldige Festfeier blieb bis in's 15. Jahrhundert in einzelnen Kirchen, unter anderen in Straßburg, Metz, Toul in Gebrauch. Hier war zuletzt die Ausführung

---

*) Doch lief neben dieser Feier nach den Mittheilungen M. Sepet's (Le drame chrétien en moyen âge (Paris 1878) p. 67.) eine andere her, welche in vielen französischen Kirchen vom 11.—16. Jahrhundert festgehalten wurde und bei welcher die Gottesmutter nur bildlich dargestellt ward. Fünf Geistliche, in Tuniken gekleidet mit Stäben in den Händen, stellten die Hirten dar, auf einer Ambone erschien ein Chorknabe als Engel und verkündete die Ankunft des Herrn. Die Hirten drangen nun in den Chor ein, während die Chorknaben das Gloria der himmlischen Heerschaaren anstimmten. An der Krippe wurden die Hirten von zwei Priestern in Dalmatiken empfangen, welche zwei Frauen darstellten und ihnen das Kind zeigten. Die Hirten knieten nieder und sangen einen Lobgesang, worauf sie in die Kirche zurückkehrten und das Hallelujah anstimmten, an welches sich die große Messe unmittelbar anschloß. — Von besonderem Interesse ist auch eine von Johann d'Arranches, 1069—1079 Bischof der Kathedrale zu Rouen, in seinem Werke über kirchliche Officien mitgetheilte Feier der Erscheinung des Herrn, wovon u. A. auch P. Anselm Schubiger (a. a. O.) einen Auszug gibt. Es ward schon in Costüm mit einfach feierlichem kirchlichen Pompe gefeiert. Ein kostbares Zelt mit golddurchwirkten Vorhängen wurde dem Altare gegenüber aufgeschlagen und versinnlichte die Geburtsstätte Christi. Zu ihr wallfahrteten von verschiedenen Punkten der Kirche ausgehend die drei Könige, Geistliche in königlichem Gewande, einem Stern folgend, der von dem höchsten Punkte des Domes herniederleuchtete.

**) Barbarorum leges antiquae. T. III. p. 84.

nur auf die Chorknaben beschränkt*). Auch jetzt wollte die Kirche durch die Duldung dieses und ähnlicher Feste wohl nichts Anderes bezwecken, als die Feier der hohen heiligen Festtage dafür möglichst rein zu erhalten. Der Volkslust, der sich die niedere Geistlichkeit nur zu gern anschloß, wurde so auch das Fest der drei Könige überlassen. Geeignetere Gelegenheit bot noch das Eselsfest dar, welches zu Ehren des Esels begangen wurde, auf dem Maria mit dem Christuskinde nach Aegypten floh, sowie desjenigen, auf welchem Jesus in Jerusalem einzog, anderer biblischen Beziehungen nicht zu gedenken. Es kam besonders in Frankreich, Spanien und den Niederlanden in Aufnahme und bestand ursprünglich in einem Festzuge, dessen Mittelpunkt ein schönes, als Maria gekleidetes, ein Kind im Arm haltendes Mädchen bildete, welches auf einem Esel ritt und von verkleideten Priestern unter dem Absingen eines lateinischen Lobgesanges, in dessen Refrain das Volk allemal einstimmte, nach der Kirche geleitet wurde. Natürlich schlossen sich, wie bei dem Narrenfeste, Tänze und burleske Aufführungen an. Wenn sie auch beide der Kirche nur aufgedrungen worden sein mögen, und diese ihnen oft durch Verbote zu steuern suchte, mußte sie ihnen gleichwohl Duldung gewähren, so daß sich dieselben bis in's 16., hier und da selbst bis in's 17. Jahrhundert erhielten**). In späteren Zeiten wurden diese Feste wohl auch benutzt, um dem Unmuth über die in der hohen Geistlichkeit eingerissenen Mißbräuche eine scheinbar ungefährliche Ableitung zu geben. So hat es denn in der That den Festen der Kirche an komischen Elementen, die freilich auch erst von Außen in sie hineingetragen wurden, schon seit lange nicht gefehlt, daher es kaum nöthig war, sie für die späteren Mysterien und Mirakelspiele noch außerhalb derselben zu suchen.

Indessen lag es in der Natur der Sache, daß, so lange diese

---

*) Magnin (Journal des Savants 1860. p. 539), Geistliche Tänze kamen zu Besançon bis 1738 und in St. Anatole zu Salins bis 1742 vor, obwohl sie schon durch Synodalbeschluß von 1585 und 1601 verboten waren. Sie bestanden zuletzt nur noch in einer Promenade um's Kloster.

**) In St. Etienne zu Dijon war das Narrenfest mit einer Art Farce verbunden, die auf einer Bühne außerhalb der Kirche gespielt wurde und in welcher dem Vorsänger der Narren unter vielen ausgelassenen Ceremonien der Bart geschoren wurde, S. Tivier, Historire de lit. dram. en France (Paris 1873) p. 42.

Spiele auf die lateinische Sprache beschränkt waren, dies vor dem Eindringen derartiger Elemente einen gewissen Schutz bot; obschon die in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele nicht selten von einem freien heiteren Geiste bewegt erscheinen, was besonders in der rhythmischen Behandlung der Sprache zum Ausdruck kommt. Ebenso lange wurden sie wohl auch, wenn schon nicht stets in der Kirche, so doch an heiligen Orten zur Aufführung gebracht. Bei den ritualen und liturgischen Darstellungen ist ersteres selbstverständlich. Doch auch bei denjenigen lateinischen Spielen, die schon eine selbständigere Form zeigen, wird es meistens annehmbar sein. Wurden selbständigere Spiele in Kirchen aufgeführt, so sind sie gewiß auch von kirchlichen Formen eingeleitet und umrahmt gewesen; wie das aus der Kirche herausgetretene Mysterien- und Mirakelspiel ebenfalls noch längere Zeit eine kirchliche Umrahmung zeigte, an einzelnen Orten sogar durch Predigten und geistliche Reden eingeleitet wurde, so z. B. die uns erhalten gebliebenen Mirakelspiele eines französischen Puy's des 14. Jahrhunderts.

Doch wird man schon jetzt die eigentlich kirchlichen Mysterien von den Klosterspielen zu unterscheiden haben, die, wenn auch ebenfalls eine religiöse Beziehung und Tendenz hatten, doch dem Stoff, wie der Behandlung nach, einen freieren Charakter annehmen konnten. Derartige Spiele wurden dann in den Refectorien und Oratorien zur Darstellung gebracht. Wir lernten dergleichen Vorstellungen schon aus den Mittheilungen Gregor's von Tours und aus den Spielen der Nonne Hroswitha kennen. Ihnen werden von Tivier*) die Mirakelspiele des Mönchs Hilarius, eines Schülers Abälards (die Erweckung des Lazarus, das Spiel vom heiligen Nicolas und Daniel, so wie die vier St. Nicolaslegenden aus dem Manuscript der Abtei St. Benoîte**): Les filles dotées, les trois clercs, le juif volé***) und le fils de Gedron) an die Seite gesetzt, welche letztere schon farcirt sind. Hierher gehört auch noch der Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais, den Coussemaker,

*) a. a. O. p. 72.

**) Coussemaker hat die darin enthaltenen Spiele sämmtlich mitgetheilt. Das Manuscript ist aus dem 14. Jahrhundert.

***) Der juif volé behandelt denselben Gegenstand wie die Spiel vom St. Nicolas des Hilarius und des Jean Bodel.

der ihn mittheilt, über den Daniel des Hilarius stellt; so wie endlich der Tegernseer Ludus de adventu et interitu Antichristi, welches, wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörende Stück sich zugleich als ein Gelegenheitsstück ausweist, in das neben der kirchlichen eine weltlich-politische Tendenz eingegangen ist. Es ist von einem überwiegend allegorischen Charakter und gehört zu den Antichristspielen. Auch macht sich in ihm scholastischer Einfluß bemerkbar.

Dieser Einfluß, der sich auch in den Spielen des Hilarius zeigt, tritt in recht auffallender Weise in dem Ludus scenicus de nativitate Domini hervor, welchen Schmeller*) und Du Méril**) aus einer dem 12—13. Jahrhundert angehörigen Benedictbeurer, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Handschrift abdrucken ließen und den Wilken***) als synoptischen Weihnachtsludus bezeichnet, worunter er die vom kirchlichen Cultus abgelösten, aber noch in der Kirche aufgeführten Spiele versteht, insofern sie den Inhalt ganzer Festfeiergruppen, hier also den Inhalt des ganzen Weihnachtsfestcyclus, in einem einzigen Spiele vereinigen. In diesem Spiele findet nämlich zwischen dem heiligen Augustin und der Synagoge, als Vertreterin des Judenthums, ein Disput statt, in dem es sich um einen der bestrittensten Punkte der Kirchenlehre, um die unbefleckte Empfängniß Mariä, handelt, ein Streit, der damals die ganze gelehrte und gebildete Welt bewegte, und welchem gegen den Schluß hin ein anderer zwischen dem guten und bösen Engel, gegenübersteht, von denen der erstere die Hirten antreibt, zur Anbetung des Christkindes zu gehen, der andere sie aber davon zurückzuhalten sucht.

Nach den Gattungen lassen ferner die kirchlichen Spiele sich eintheilen in Mysterien (vielleicht von ministerium, kirchliche Handlung), zu denen die liturgischen Dramen gehören, und worunter streng genommen nur diejenigen dramatischen Darstellungen zu verstehen sind, welche ganz unmittelbar das Geheimniß der Menschwerdung, Auf-

---

*) Carmina Burana (Public. des Stuttg. lit. Vereins, Bd. XVI.) p. 80 und f.

**) a. a. O. p. 187 und f.

***) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland (Göttingen 1872) S. 20.

erstehung und Himmelfahrt Christi zum Gegenstande haben, doch auch noch diejenigen verstanden werden, deren Gegenstände in irgend einer Beziehung zu dem Mysterium Christi stehen oder in sie doch gebracht wurden und in Mirakelspiele, deren Gegenstände der Legende, Heiligen- oder Märtyrergeschichte entnommen sind. Allegorien und Moralitäten, sowie Gelegenheitsstücke kommen vereinzelt, wie wir gesehen, zwar vor, doch ohne daß sie schon eine besondere Gattung bildeten. Außer ihnen dürfte man vielleicht die Aufführungen, welche gelegentlich der Narren- und Eselsfeste in Kirchen stattfanden, als kirchliche Spottspiele und Farcen bezeichnen. Es lassen sich über sie aber nur Vermuthungen aufstellen.

Hinsichtlich der Festfeier, welcher sie dienten, lassen sich die Spiele dieser Periode noch unterscheiden als eigentliche Glaubens- und als Erinnerungsfestspiele. Zu den erstern gehören die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. Zum Weihnachtscyklus: das Mysterium der Geburt Christi, das Hirtenspiel, das Magier- oder Drei-Königsspiel, das Festspiel am Tage der unschuldigen Kindlein, zu dem wieder die Rachelklage gehört und durch entferntere Beziehung das Prophetenspiel. Zum Ostercyklus gehören das Palmen-, Passions- und Auferstehungsspiel; zu den Himmelfahrts-spielen auch noch die Antichrist- und die Weltgerichts-spiele. Von ihnen erlangten die Osterspiele die weitaus größte Bedeutung. Das längere strenge Festhalten an der Liturgie macht, daß die älteren dieser Spiele, besonders die, welche von der Auferstehung handeln, eine große Uebereinstimmung mit einander zeigen, was noch nicht zur Annahme eines äußeren Zusammenhanges nöthigt*). Die Glaubensfeste waren natürlich zugleich noch Gedächtnißfeste, sowie umgekehrt die Festtage der Apostel, Heiligen und Märtyrer auf den Glauben bezogen und hierdurch in gewissem Sinne auch wieder Glaubensfeste waren.

Im Jahre 1264 wurde ein neues Kirchenfest eingeführt, welches bald alle anderen Feste an Bedeutung und Glanz überstrahlen sollte. Veranlassung gab scheinbar das Wunder von

---

*) Eine Uebersicht der von der Auferstehung handelnden Spiele findet sich bei Douhet. Diction: de Mystères p. 847.

Bolsena, die der Hostie angeblich entquollenen Blutstropfen, welches einen ungläubigen Priester von der Gegenwart Christi überzeugt haben sollte. Urban IV. setzte zur Verherrlichung dieses Wunderglaubens das Fronleichnams- oder Corpuschristifest ein. In Wahrheit forderte aber wohl das sinkende Ansehen der Kirche und des kirchlichen Geistes zu Anstrengungen, beide wiederherzustellen, auf. Fällt doch die Einführung dieses Festes so ziemlich mit den Bewegungen der Flagellanten (der Geißler) zusammen, welche aus ähnlichen Erwägungen und aus dem Gefühle von der Nothwendigkeit einer Buße hervorgingen. Man stattete das Corpuschristifest mit dem allergrößten kirchlichen Pompe aus, was jedoch erst in einer späteren Zeit (1316) geschehen sein mag, da es erst jetzt allgemein durchgesetzt wurde. Auch dramatische Spiele haben ihm dann nicht fehlen gedurft. Dieselben nahmen hierdurch einen erneuten Aufschwung, nachdem sie 1210 aus den Kirchen verwiesen worden waren. Es ist zwar fraglich, ob das Verbot auch gegen die liturgischen dramatischen Darstellungen gerichtet war und nicht blos gegen die davon losgerissenen Spiele, in welche schon zu dieser Zeit allerlei weltliche Elemente eingedrungen sein mochten. Jedenfalls wurde dem Verbote nur in dem letzten Sinne, meist auch gar nicht Folge gegeben, so daß es 1227 vom Trientiner Concil und 1293 von der Utrechter Synode, doch in viel eingeschränkterer Form erneuert wurde. Aus späteren Verordnungen werden wir aber sehen, daß die eigentlichen liturgischen Spiele in Kirchen wieder geduldet waren*), sowie sich auch noch ergeben wird, daß die Kirche an dem aus ihr herausgetretenen kirchlichen Drama noch lange thätigen Antheil nahm oder es doch durch ihren Einfluß zu fördern und ihren Zwecken dienstbar zu machen suchte. Aus diesen Verhältnissen ergibt sich zugleich, daß Magnins Meinung, kirchliche in der Volkssprache gedichtete Spiele sei niemals in Kirchen dargestellt worden, eine zu weitgehende ist**).

*) So ist es z. B. dargethan, daß in der Kirche zu Tournai noch im 16. Jahrhundert durch eine Stiftung des Kaplans Cottrel liturgische Dramen stattfanden. S. Coussemaker, a. a. O. p. 345.

**) Mit Recht weist Ancona, a. a. O. p. 61 in d. Anm. auf das Eindringen der Volkssprachen in den Gottesdienst im Laufe des X. und XI. Jahrhunderts hin,

Immerhin wurde aber durch jene Gebote erreicht, daß nicht wenige Kirchen dramatische Darstellungen ganz von sich ausschlossen, andere nur die streng ritualen zuließen und sich hierbei an die lateinische Sprache und an den Wortlaut der Vulgata banden, wie dies aus dem schon erwähnten Wormser Synodalbeschluß zu ersehen ist, noch andere sie wenigstens auf die Kirchhöfe oder vor die Thore der Kirche verlegten.

In Bezug auf den Charakter der Darstellungsweise lassen die kirchlichen Spiele dieser Periode sich eintheilen in solche, welche hauptsächlich nur durch den Gesang wirken wollten, und die daher unseren Oratorien sich näherten; ferner in solche, welche zugleich die sichtbare Darstellung anstrebten, aber dabei über die symbolische Andeutung der äußeren Handlung hinauszugehen sich scheuten, und endlich in solche, welche hier mehr, dort weniger, auf wirkliche, mimisch-dramatische Darstellung ausgingen, sich aber noch immer theils aus Scheu, theils aus Unbeholfenheit mit symbolischen und allegorischen Andeutungen begnügten. Coussemaker stellt es ganz außer Zweifel, daß das kirchliche Drama, so lange es einen liturgischen Charakter bewahrte, nur gesungen, nicht gesprochen wurde. Doch wurden auch nicht wenige Mirakelspiele, so lange sie in lateinischer Sprache verfaßt waren, ja selbst noch farcirte und ganz in der Volkssprache geschriebene, nur gesungen. Coussemaker selbst hat Beispiele hierfür in seinen Drames liturgiques du Moyen âge (Texte et Musique)*) gegeben, z. B. die legendären Dramen der Abbaye de Sainte-Bénoite-sur-Loire und den Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais.

---

wobei er sich sogar wieder auf Magnin (Journal des Savants 1844, p. 22) berufen kann. „Jede Kirche," heißt es darin, „wollte ihre farcirte (theils lateinische, theils französische) Epistel haben. Die Geistlichkeit duldete farcirte Messen. Man sang farcirte Psalmen, Hymnen und Prosen". Ancona führt ferner (p. 66 und 67) verschiedene Beispiele an, daß kirchliche Spiele noch im 15., ja sogar noch im 16. Jahrhundert in Kirchen stattfanden. Mit Recht sagt er, daß diese nicht mehr alle in lateinischer Sprache abgefaßt sein konnten. Nur eine einzige dieser Darstellungen, die des Mistère de la Beguine, welche 1538 in der Kathedrale von Noyon stattfand und Unordnungen veranlaßte, hatte, so viel man weiß, ein Verbot zur Folge.

*) Die Sammlung enthält Dramen aus Manuscripten von St. Martial zu Limoges, Orléans, Beauvais, der Abtei Saint-Benoit-sur-Loire, der Bibliothek Bigot, der Abtei Origny Sainte-Benoîte und Cividale, zusammen 22 Stück,

So lange sich das liturgische Drama an die Textworte der Liturgie band, konnte man sich auch mit den liturgischen Gesängen begnügen. Anders, wenn man ganz neue Texte erfand, die eine eigene musikalische Behandlung forderten. Nur hier wurde die Harmonie, wurden außer der Orgel auch Instrumente noch eingeführt. Das Wort war aber schon zur Zeit Karls des Großen bei den Kirchengesängen zur Nebensache geworden. Die Pflege, welcher dieser Fürst denselben zuwendete, führte hierin eine große Veränderung herbei. Léon Gautier bezeichnet*) den Mönch Notker Labeo in St. Gallen und den Mönch Adam de St. Victor, einen Deutschen, als diejenigen, welche die Prosen erfanden und weiter ausbildeten und hierdurch den Grund zu einer neuen Versification legten. Dies wirkte nicht nur auf die Gestalt der Texte, sondern auch auf die sich ihnen anschließenden Formen der Musik ein. So lange diese Texte in lateinischer Sprache abgefaßt waren, zeichneten sie sich nicht selten durch rhythmische Beweglichkeit und Klangwohllaut, durch Einfalt des Empfindungs- und Reinheit des Gedankenausdrucks aus. Coussemaker hält die Verbindung der Dichtung mit der Musik im kirchlichen Drama für eine nothwendige und diese Nothwendigkeit für eine äußere und eine innere. Jene findet er darin gelegen, daß das Wort in allen Räumen der großen Kirchen gehört werden sollte; diese in dem Verlangen, den Worten einen feierlichen Ausdruck zu geben und diesen dabei möglichst unabhängig von der individuellen Unzulänglichkeit des Vortragenden zu machen. „Combien — heißt es bei ihm**) — n'eût-il pas été parfois difficile d'interprêter convenablement les divers rôles, si les acteurs avaient été abandonnés à leur seul talent de diction.“ Wenn aber im Gesange diese individuelle Unzulänglichkeit zurücktrat, so war dies zugleich nicht minder der Fall mit der individuellen Eigenthümlichkeit überhaupt, und da diese andererseits ein so wesentliches Moment aller dramatischen Entwicklung

sämmtlich mit der dazu gehörigen Musikbegleitung. Die Coussemaker'sche Publication zog eine weitere Veröffentlichung kirchlicher Dramen mit Musikbegleitung Seitens des Pater Anselm Schubiger (s. S. 33) nach sich, welche den Handschriften der Klöster Einsiedeln, St. Gallen, Engelberg, Constanz entnommen sind.

*) In seinem Vorworte zu den Werken von Adam de St. Victor.

**) a. a. O. Einleitung pag. Xj.

ist, so mußte auch diese hierdurch mit gehemmt und unterbunden werden. Zwar beweist die moderne Musik, daß auch in ihr die individuelle Eigenthümlichkeit einen bedeutenden und zwar einen bedeutenden dramatischen Ausdruck gewinnen kann, aber es ist nicht weniger gewiß, daß dies nicht in demselben Umfange und nur in einer wesentlich anderen Weise möglich ist, als in der gesprochenen Rede. So lange die Musik, so lange das kirchliche Drama ausschließlich dem Glauben zu dienen hatte, konnten sie das Gewicht auch nicht auf den Ausdruck des individuellen Momentes der Empfindung, sie mußten es vielmehr darauf legen, daß das allgemeine Moment der Empfindung zum Ausdruck kam, und eben so lange konnten auch die in den liturgischen Stoffen gelegenen dramatischen Motive weder in der Dichtung noch in der Musik zu einer rechten Entwicklung gelangen.

Der Charakter der Musik war, wie Coussemaker sagt, dem des liturgischen Dramas fast durchgehend angemessen, d. h. so wie dieses ganz nur auf die Beruhigung und einfache Erhebung des Gemüths, auf die Würde und Reinheit des Gedankenausdrucks gerichtet, daher es hier der rhythmischen und gemessenen Melodie noch nicht bedurfte, sondern nur einer eben fortlaufenden durch die Regeln der Tonalität des kirchlichen Chorgesanges bestimmten Melodie, die zwar bestimmte Gesetze der Rhythmik und der Betonung zu berücksichtigen hatte, die Eintheilung in Tacte aber zur Zeit noch nicht kannte. Die musikalischen Formen, deren sich das liturgische Drama damals vorzugsweise bediente, waren die des Responsoriums, des Antiphons, des Hymnus, des Jubelgesangs und der Sequenzen. Chöre und Halbchöre, Duette und selbst Terzette wechselten darin ab. Da, wie Coussemaker darthut, zuweilen älteren Dramen eine neue Musikbegleitung gegeben wurde, so bietet sich auch diese nicht immer als ein sicheres Merkmal für die Altersbestimmung der Dichtungen an. Dasselbe gilt von der übrigen Spielweise. Zwar soll, nach Magnin, schon der bloße Mangel einer Spielweisung als ein besonders sicherer Beweis für das hohe Alter eines Spieles gelten können. Wenn aber ein Abschreiber drei verschiedene Stücke ohne jedes sie trennende Zeichen hintereinander fortschreiben konnte, so daß man darin nur ein einziges Stück vor sich zu haben glaubte, so wird man der Zuverlässigkeit der Ab-

schreiber nicht allzu sehr trauen dürfen*). Jedenfalls sehen wir Stücke der verschiedensten Behandlung und Spielweise gleichzeitig neben einander herlaufen. Selbst bei den ganz in der Volkssprache gedichteten Stücken sind die Bühnenweisungen noch lange in lateinischer Sprache verfaßt. Nur in einem der von Coussemaker mitgetheilten Dramen der Abbaye d'Origny St. Bénoîte ist die Bühnenweisung ausnahmsweise französisch.

Bei der Darstellung der streng ritualen Stücke gingen die Geistlichen in ihren Festgewanden, und falls sie Frauen darstellten, in weißen Dalmatiken. Die Bewegungen hatten vorgeschriebenermaßen einen feierlich strengen und symbolischen Charakter. Die Oertlichkeit wurde ebenfalls immer nur symbolisch angedeutet. In dem Planctus Mariae des Processionale von Cividale sind dagegen schon die bis in's Kleinste ausgeführten Bühnenweisungen des doch so überaus einfach und rein gehaltenen Wechselgesanges auf eine mehr realistische Darstellungsweise gerichtet**).

In noch höherem Grade ist dies in dem Office du mont St. Michel der Fall, in welchem der Geistliche, welcher Gott darstellte, eine Krone und einen Bart zu tragen, in nackten Füßen aufzutreten und der Engel eine Palme in den Händen zu halten hatten; die drei Geistlichen, welche die drei heiligen Frauen darstellten, aber in weißen Dalmatiken mit verschleiertem Haupt und Vasen von Alabaster im Arme erscheinen sollten. Reicher erschien noch die oben S. 44 nach Johann d'Arranches mitgetheilte Ausführung des Officium magorum in Rouen***).

Je mehr aber die Darstellung auf Naturwahrheit ausging und je figurenreicher sie wurde, desto mehr scheint zunächst das Unbehülfliche an die Stelle des Symbolischen, das Steife an die Stelle des Feierlichen getreten zu sein. Dies wurde, so lange der Vortrag ganz an den Gesang gebunden war, noch hierdurch gefördert. Doch selbst nachdem einzelne Theile in freier Rede hervortraten, wurden diese anfänglich nur in gleichmäßig erzählendem oder rhetorischem Tone, nicht aber mit dramatisch bewegtem Ausdruck vorgetragen

*) Wie dies bei dem provencalischen Zehnjungfrauenspiele von Limoges der Fall war.

**) Siehe Ancona a. a. O. p. 38 oder Magnin, Journal des Savants. 1860, p. 588 oder auch Coussemaker a. a. O. p. 292.

***) Ancona a. a. O. Vol. I. p. 36 und 38.

und auch die Dichtungen waren lange nur hierauf berechnet. Mone bezeichnet letztere dann als erzählende Schauspiele. Die darin vorkommenden Personen sagen wohl etwas auf Handlung Bezogenes her, ohne jedoch selbst in Handlung begriffen zu erscheinen. Zu ihnen gehört jenes bereits oben erwähnte und schon ganz in der Volkssprache geschriebene Mistère de la Résurrection du Sauveur. Dasselbe beginnt, indem der Leiter des Spieles die Oertlichkeiten bezeichnet und dann jeder Person desselben ihren Platz anweist. „Zuerst“, heißt es in der Spielweisung, „laßt uns die Orte und Wohnungen festsetzen. Zunächst das Crucifix, dann das Grab. Auch der Hölle bedarf es, um die Gefangenen darin zu verschließen und endlich des Himmels. Vor Allem aber dort noch der Sitze des Pilatus mit seinem Gefolge. Er soll sechs oder sieben Ritter zur Seite haben. Ihm gegenüber die Juden mit Caiphas an der Spitze. In der Mitte sei Galiläa, und auch Emaus will seinen Ort haben. Und nachdem so alle Welt untergebracht und überall Stille, mag Josephus nun zu Pilatus sprechen.“

Diese erzählende Form, aus welcher die einzelnen Personen dann redend hervortreten, schließt sich noch eng an die liturgische Darstellungsweise an, bei welcher der Priester den erzählenden Theil des Evangeliums las.

Es war natürlich, daß man, um Spielen dieser Art eine Wirkung zu verschaffen, um so mehr Gewicht auf das Costüm und die äußere Ausstattung zu legen begann. Ein außergewöhnliches Streben nach Wirkungen dieser Art zeigt sich in dem ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörenden, von Klein dem Trouvère Wace zugeschriebenen, Mysterium Adam, welches fast ganz in nordfranzösischer Mundart geschrieben und nur von einzelnen, dem Text der Vulgata entnommenen lateinischen Schriftstellen unterbrochen ist. Es wurde gleich dem vorigen bereits außer der Kirche, aber in Anlehnung an diese, vor dem Thore derselben, dargestellt. Die Bühnenanweisung spricht von einer erhöhten Anordnung des Paradieses und Gott — hier Figura genannt, vielleicht aus einer früheren Scheu, die zur Gewohnheit geworden war — hatte allein seinen Zugang und seinen Abgang von und nach der Kirche. Der das Paradies vorstellende Raum war mit Vorhängen umhangen und mit seidenen Tüchern umzogen, so daß die Personen nur von

der Brust an sichtbar waren. Gott erschien in einer Dalmatica, Adam in rother Tunica, Eva in weißem Frauengewand mit seidenem Peplum. Es ist vorgeschrieben, daß die Bewegungen angemessen und würdig sein, die Darsteller sich in Wort und Rhythmus streng an den Text halten sollten und Jeder, wenn er das Paradies zu nennen hatte, auf dieses hindeutete. Der später in's Spiel tretende Teufel geht allemal nach der Hölle ab. Die Schlange ist von künstlicher Mechanik. Sie rollt sich am Baume empor und scheint Eva etwas in's Ohr zu flüstern. Nachdem Adam das Verbrechen begangen, taucht er hinter dem Vorhang unter, um sein Kleid abzuwerfen und erscheint nun in einer Verhüllung von Laub. Wenn Gott dann wieder hinzutritt, um Eva und Adam aus dem Paradiese zu jagen, hat er ebenfalls die Kleider gewechselt und trägt die Stola. Nun kommt eine Scene, in welcher die aus dem Paradiese Verjagten das Feld bauen. Sobald sie sich ausruhen, säet der Teufel Dornen und Wurzeln in die Furchen, worüber Adam und Eva in Jammer ausbrechen und Gott um Gnade anflehen. Der Teufel mit vier Teufelchen läuft jetzt herbei. Sie werfen ihnen Ketten um den Hals und schleppen sie nach der Hölle. Andere Teufel erscheinen und heulen vor Freude. Ein dicker Rauch steigt empor. Man hört die höllischen Kessel und Pfannen zusammenklingen. Nachdem die Dämonen die Bühne verlassen haben, treten Cain und Abel auf; jener in Roth, dieser in Weiß gekleidet. Eine zweite Handlung entwickelt sich. Figura schreitet aus der Kirche hervor und verhängt den Fluch über beide. Den Schluß bildet ein Prophetenspiel, in welchem die Erscheinung des Erlösers verheißen wird.

Mit diesem schon einen großen Apparat scenischer Hülfsmittel voraussetzenden und ziemlich beweglichen Mysterienspiel des 12. Jahrhunderts stehen nicht wenige spätere Spiele dieser Art, besonders aber folgende Beschreibung der Zerbster Procession vom Jahre 1507 in dem bemerkenswerthesten Contrast. „Aus dem Charakter des Spiels," sagt Wilken,*) „tritt diese Procession schon dadurch fast völlig heraus, daß die auftretenden Personen ihre kleinen Sprechrollen oder „Reime" aufgeschrieben in den Händen trugen und

*) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. S. 223.

ablasen, wenn die Reihe an sie kam, ja selbst in einzelnen Fällen wohl nur als Erkennungsmittel offen zur Schau trugen." Wir erinnern an ähnliche Darstellungen auf altdeutschen Bildern.

Die Frage, ob bei den Spielen in Kirchen auch Laien mitwirkten, kann nicht unbedingt verneint werden. Doch wird man es auch hierbei zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten anders gehalten haben. So lange die Darstellungen aber einen ritualen Charakter bewahrten und einen bestimmten Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, dürften sie wohl ganz allgemein nur von Geistlichen oder Laienbrüdern ausgeführt worden sein. Doch wirkten schon bei den Chören unzweifelhaft Chorknaben mit. Zu den sich dem Gottesdienst blos anhängenden Spielen, besonders als sie figurenreicher wurden, wird man aber auch Laien hinzugezogen haben, besonders für die mehr weltlichen oder unheiligen Partien. Die oben nach Magnin beschriebene Feier des Weihnachtsfestes in verschiedenen Theilen Frankreichs setzt die Theilnahme der Gemeinde ganz außer Zweifel. Und nicht nur betheiligte sich diese am Gesange und Tanze des Hallelujah, sondern der hierauf eintretende Chor der Hirten, der sich zur Anbetung drängte, bestand sicher ebenfalls nur aus Mitgliedern der Gemeinde. Daß in Nonnenklöstern auch Frauen kirchliche Spiele aufführten, ist dargethan. Bei den eigentlich liturgischen Aufführungen wirkten dann Geistliche mit*). Daß dagegen Frauen bei den Darstellungen in der Oeffentlichkeit mitwirkten, ist wohl nur in einzelnen Fällen vorgekommen.

Dies wird genügen, um erkennen zu lassen, daß es, wie selbstverständlich, zwar eine Entwicklung der dramatischen Spiele gab, diese aber keineswegs eine stetig fortschreitende, sondern, weil eine von der verschiedenen Auffassung der Zulässigkeit dramatischer Formen und ihrer Ausbildung abhängige, zugleich eine auf- und abschwankende war. Und weil hierbei überdies noch Rücksicht auf die geistigen Zustände, die Lebensgewohnheiten, die nationale Eigenthümlichkeit der verschiedenen Länder genommen werden mußte, so ist sie in jedem Lande auch noch eine verschiedene gewesen. Ueberall aber finden wir, wenn schon in veränderten Formen und

*) Siehe die Beschreibung solcher Aufführungen in der Abtei von Origny Ste. Benoîte bei Coussemaker a. a. O. p. 341.

veränderter Weise, die hier charakterisirten Schwankungen zwischen zwei entgegengesetzten Richtungen wieder, und neben den streng ritualen und liturgischen Spielen gleichzeitig solche von einer vorgeschritteneren selbständigeren dramatischen Ausbildung, ja bald sogar Spiele, die sich aus der Abhängigkeit von der Kirche mehr und mehr frei machten und wenn auch noch so befangen und unklar, doch schon künstlerische Intentionen verfolgten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Aufgabe, eine vollständige Uebersicht aller bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen Spiele zu geben, am wenigsten derer, die in lateinischer Sprache verfaßt sind. Auch auf die Verschiedenheit der Entwicklung derselben in den verschiedenen Ländern kann hier noch nicht eingegangen werden, da ja, so lange das letztere der Fall war, die nationale Eigenthümlichkeit noch nicht in genügender Weise hervortrat. Nur auf die ältesten dieser Stücke sei noch ein kurzer Blick geworfen. Es ist, wie ich schon sagte, noch nicht lange her, daß man das provençalische Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen für das älteste Denkmal dieser Art überhaupt hielt. Es wurde in's 11. Jahrhundert gesetzt. — Für das älteste Mysterienspiel Italiens ward lange ein Passionsspiel betrachtet, welches zum ersten Male 1243 in Padua gespielt worden sein soll. Als früheste der erhalten gebliebenen Mysterien, von Palermo, dem Oberaufseher der königlichen Bibliothek in Florenz entdeckt und mitgetheilt*), galten bisher: Le devozioni de Zobia di santo giovedi e di venerdi santo 1375, sie gehören wohl noch in's 14. Jahrhundert, während ein anderes von ihm mitgetheiltes Mirakelspiel, D'uno monaco che andò a servizio di Dio, nach Eberts Urtheil**) etwas älter sein dürfte. Sie sind bis auf einzelne den heiligen Schriften entnommene Stellen aber schon in der Volkssprache geschrieben. — Die frühesten Hinweise auf geistliche Spiele in Spanien reichten ebenfalls nur bis in das 13. Jahrhundert zurück. In einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 redigirten Siete Partidas heißt es nämlich nach

*) Manoscritti Palatini di Firenze ord. ed. esp. de Francia Palermo. Firenze 1860. T. II. p. 271.

**) Jahrb. f. roman. u. engl. Liter. Bd. 5. S. 51 d. ält. ital. Mysterien.

Schack*): „Die Geistlichen sollen keine Spottspiele darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten und nicht, um Possen darin zu treiben. — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie die Engel zu den Hirten kamen, und wie sie ihnen sagten, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, ihn anzubeten; und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe und Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern und schlechten Orten und um Geld zu gewinnen**)." Bestimmtere Nachrichten über kirchliche Spiele in Spanien lagen aber erst aus dem 14. Jahrhundert vor. Die ersten der an's Licht gezogenen geistlichen Dramen fielen sogar schon in die Zeit der Entwicklung des neueren Dramas. — Das geistliche Drama in England hat seine Wurzel in dem nordfranzösischen. Mit den Normannen, welche dem Lande die nordfranzösische Sprache aufdrängten, war auch das nordfranzösische Drama mit eingewandert. Ob es schon vorher dramatische kirchliche Spiele hier gab, wissen wir nicht. Das erste, von welchem ein bestimmterer Nachweis vorhanden, ist das

*) Geschichte der dram. Lit. und Kunst in Spanien. 2. Ausg. I. Bd. S. 113.

**) Die Stelle ist auch deshalb wichtig, weil sie beweist, daß das Verbot Innocenz' III. entweder nicht gegen die liturgischen Dramen gerichtet oder schon wieder außer Kraft getreten war, sowie daß die Geistlichen zuweilen, wahrscheinlich mit Joculatoren, geistliche Spiele für Geld aufführten.

Mirakelspiel von der heiligen Katharina, welches dem normännischen Trouvère Godofredus (Geoffrey), dem späteren Abt von St. Albans, zugeschrieben wird und um 1110 in Dunstaple, wie es heißt in der Volkssprache, zur Aufführung gebracht worden sein soll. Doch wird auch noch lateinischer, fast gleichzeitiger Spiele gedacht. Das erste erhalten gebliebene Drama, welches auf englischem Boden entstand, ist eine Art von Moralität, welche der Trouvère Guillaume Herman (1127—70) im Auftrage des Priors von Kenilworth unter dem Titel: Gerechtigkeit und Friede haben sich geküßt, die Barmherzigkeit und Wahrheit sich geeinigt, verfaßt hat. Derselbe Gegenstand wurde etwas später von dem Erzbischof von Canterbury, Etienne Langton, behandelt*). Das erste uns erhalten gebliebene eigentliche Mysterienspiel der Engländer würde bis jetzt das von Collier in's 13. Jahrhundert gesetzte Harrowing of hell (Christi Höllenfahrt) sein, während nach Mone das früheste bekannte Mysterienspiel Deutschlands, eine von ihm mitgetheilte Osterfeier, in's 12. Jahrhundert, die früheste Marienklage, so wie ein von Bartsch mitgetheiltes Bruchstück eines Passionsspiels sogar erst in's 13. Jahrhundert gesetzt wurde.

Neuere Forschungen haben aber diese Altersbestimmungen zum Theil wieder verändert. Die Auffindung der Freisinger Denkmale (s. S. 42) haben für Deutschland weit frühere Anfänge des kirchlichen Dramas annehmen lassen, da sie von Schmeller in's 9.—11. Jahrhundert gesetzt werden konnten. Ein aufgefundenes spanisches Spiel, El Misterio de los Reyes wird von Ebert**) dem 12. Jahrhundert zuerkannt, während es Ancona***) aus sprachlichen Gründen sogar noch um ein Jahrhundert älter erscheinen läßt. Noch günstiger ist die Stellung Italiens zu der Altersfrage der Mysterien geworden, da Magnin†) geneigt ist,

*) Der Gegensatz von Gnade und Gerechtigkeit, welcher einen Hauptgegenstand scholastischer Philosophie bildete, wurde vielfach in das Mysterienspiel hereingezogen, aber immer nur in allegorischem Sinne, obschon in ihm bedeutende Keime dramatischer Entwicklung lagen.

**) Jahrbuch für rom. und engl. Lit. Bd. XII. S. 44.

***) a. a. O. t. I. p. 80.

†) Journal des Savants 1861. p. 486.

den zuerst vom Abbate Candotti entdeckten und von Coussemaker mitgetheilten Mysterien, L'Annonciation, le Jour de la Resurrection und le Sépulcre aus Cividale ein höheres Alter zuzuerkennen, als selbst dem Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus Limoges, was nach ihm auch noch für das Office de Sépulcre aus Rouen und das kleine ganz ritual gehaltene Gespräch De Mulieribus aus Limoges (s. S. 42) zu gelten hätte.

Mit dem Eindringen der Volkssprachen mußte sich das kirchliche Drama mehr und mehr aus den Fesseln des Gottesdienstes zu befreien suchen, was sich denn auch mit dem völligen Verdrängen der lateinischen Sprache bereits vollzog. Die nationale Eigenthümlichkeit, die sich hierin allein schon geltend machte, konnte sich nun freier entfalten; ehe ich dies jedoch näher in Betracht ziehe, wird es nöthig sein, einen Blick auf die Zustände zu werfen, aus denen die Volkssprachen, sowie überhaupt die Elemente und Formen des volksthümlichen mittelalterlichen Dramas hervorgingen.

III.
Entwicklung der Volkssprachen.

Gegensatz von Literatur- und Volkssprache. — Wechselwirkung beider. — Die lateinische Sprache als Kirchensprache. — Anstrengung der Kirche, dieselbe durch Bildung einer neuen Literatur und Wissenschaft lebendig zu erhalten. — Begründung der christlichen Lehre durch die Philosophie. — Die ascetische Richtung des Christenthums. — Entstehung des Mönchswesens; die Klosterschulen. — Erste Gegenwirkung durch den Einfluß der Araber. — Entstehung der scholastischen Philosophie und erste Spuren einer neuen, von der Naturbeobachtung und vom Leben ausgehenden Philosophie. — Realismus und Nominalismus. — Einfluß der scholastischen Philosophie auf die Dichtung, insbesondere das Drama. — Richtung auf's Allgemeine. — Allegorie. — Concessionen der Kirche an die Volkssprachen. — Aelteste Denkmale der Volkssprachen. — Gegensatz der provençalischen und der nordfranzösischen Sprache. — Entwicklung der englischen, italienischen, spanischen, deutschen Sprache.

Die lateinische Sprache war auch außerhalb Italiens und zwar in einem großen Theile des westlichen Europa herrschend geworden. Zu einer Zeit, da in der östlichen Hälfte des römischen Reichs die griechische Literatur wieder einen gewissen Aufschwung nahm und das höchste Interesse erregte, zur Zeit Hadrians

(117—38), welcher auch selbst die griechische Bildung bevorzugte, wurde letztere in Marseille und Lyon, die bisher als die vorzüglichsten Sitze derselben im Westen gegolten hatten, unterdrückt, wurden römische Sprache und Bildung über ganz Gallien, Spanien und das nördliche Afrika verbreitet. Aber neben der lateinischen Literatursprache liefen, selbst in Italien und Rom, schon immer Volkssprachen her, die nicht nur in jedem dieser verschiedenen Länder, sondern auch in verschiedenen Theilen desselben Landes, eine gewisse Verschiedenheit zeigten.

Diese beiden Sprachen, die Literatur- und die Volkssprache, stehen jedoch mit einander in Wechselwirkung. Die Literatursprache setzt, um sich lebendig erhalten zu können, die Volkssprache, aus der sie selbst erst hervorging, ebenso voraus, sie ist ebenso auf sie als ihre lebendige Quelle verwiesen, wie die Kunstdichtung auf das Leben und das Gemüth der Völker und auf die diesem letzteren entquellenden Lieder und Sagen.

Freilich nur dann, wenn die Volkssprache zugleich diejenige ist, aus welcher die Literatursprache selbst erst entsprang. Dies war aber damals nur in Italien und auch hier nicht im ganzen Lande der Fall. Und wenn man auch annimmt, daß die lateinische Sprache in einzelnen Theilen der von den Römern eroberten Länder die heimische Volkssprache zuletzt völlig verdrängte, und daß sie in anderen hierzu wenigstens auf dem Wege war, so mußten die immer auf's Neue in diese Länder eindringenden germanischen Völker hier die Bildung einer lateinischen Volkssprache immer noch hindern.

Eine Wechselwirkung freilich fand selbst noch zwischen den fremden Volkssprachen und der lateinischen, der Sprache der Literatur und Gebildeten, statt. Anfänglich führte sie allerdings nur zur Sprachvermischung und konnte daher einer lebendigen Entwicklung der letzteren keineswegs förderlich sein. Doch blieb diese Einwirkung auf die Literatursprache, die ihr einen zu großen Widerstand bot, lange unmerklich. Immerhin läßt der Vergleich des mittelalterlichen Latein mit dem des Augusteischen Zeitalters eine auffällige Verschlechterung erkennen. Ungleich bedeutender mußten dagegen die Einflüsse sein, welche die verschiedenen Volkssprachen von der lateinischen im Laufe der Zeiten erfuhren, besonders so

lange diese selbst noch lebendig war, d. i. eine lebendige Entwicklung hatte. Dies hörte jedoch selbst in Italien mehr und mehr auf. Je verschiedener die Volkssprachen von der lateinischen waren und durch immer neue Einwanderung wurden, zu je größerer Selbständigkeit sich dieselben allmählich ausbildeten, je mehr endlich die römische Literatur zu ersterben begann, um so mehr mußte auch die lateinische Sprache dies Schicksal theilen und zu einer todten Sprache werden. Wenn sie sich gleichwohl noch lange in Ansehen und Gebrauch erhielt, so lag der Grund eben darin, daß die christliche Kirche, obschon sie die römische Bildung als heidnische bekämpfte, die lateinische Sprache doch zu der ihrigen gemacht und erhoben hatte und das ganze geistige Leben des Mittelalters zu beherrschen und bestimmen suchte. Es erklärt aber auch die verhältnißmäßig große Dunkelheit dieser Zeiten. Denn um das geistige Leben beherrschen zu können, mußte die Kirche einen Einfluß auf alle Gebiete desselben, insbesondere auf Wissenschaft, Dichtung, Kunst und Schule gewinnen, was, wie sich zeigte, durch die bloße Bekämpfung und Verdrängung der heidnischen Bildung nicht zu erreichen war, zumal diese ihren Angriffen einen ganz außerordentlichen Widerstand leistete. Sie mußte vielmehr selbst wie eine neue Dichtung und Kunst, so auch eine neue Wissenschaft in's Leben rufen, die ihren Zwecken völlig entsprach und durch die sie die alte heidnische ersetzen konnte. Diese Versuche und Bestrebungen, insofern sie auf die beiden ersteren gerichtet waren, haben von mir schon in dem Umfange berührt werden können, als es die vorliegende Darstellung erlaubte und forderte. Dagegen werden hier diejenigen noch zu berücksichtigen sein, welche die Ausbildung einer neuen kirchlichen Wissenschaft zum Zwecke hatten, weil und in soweit dies einen nicht zu unterschätzenden, wenn auch meist nur indirecten Einfluß auf die Entwicklung der späteren mittelalterlichen Dichtung, insbesondere des Dramas, ausgeübt hat. In Kürze zusammengefaßt gingen diese Bestrebungen aber dahin, die Wissenschaft im Sinne der Kirche zu einer ganz schulmäßigen zu machen und durch die von ihr entwickelten Begriffe das ganze Leben, die Anschauungen wie die Gewissen der Menschen zu beherrschen. Als die frühesten Versuche dieser Art, die sich vorerst nur rechtfertigend verhielten, dürften die Apologien zu betrachten sein, welche bereits im Anfange des 2. Jahrhunderts

entstanden. Von ungleich größerer Bedeutung war es, daß die Kirchenlehrer **Klemens** und **Origines** (in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts) sich der neuplatonischen Philosophie bemächtigten, sie in Verbindung mit der kirchlichen Lehre brachten und diese hierdurch in ein mystisch-philosophisches Gewand zu kleiden und wissenschaftlich zu begründen suchten. Obschon auf diese Weise die christliche Lehre mit fremden phantastischen Elementen versetzt und der Keim zu vielerlei Streitigkeiten in der Kirche gelegt wurde, so ist doch nicht zu verkennen, daß andererseits die Verbreitung des Christenthums nicht wenig dadurch gefördert ward, weil man dem herrschenden Hange zu Schwärmerei und Grübelei damit entsprach. Es wurde hierdurch sowohl der Grund zu der späteren scholastischen Philosophie als auch zu der sich von der Welt abkehrenden Mystik, zu der in Selbstbeschauung und Selbstpeinigung, statt in werkthätiger Liebe, die wahre Frömmigkeit suchenden Ascese gelegt. Die letztgenannte Richtung wurde besonders durch **Plotinus** und seine Schüler weiter gefördert und von letzteren auf den westlichen Theil des Reichs übertragen. Das Leben war damals bedroht, völlig in eine Bußübung verwandelt zu werden, die mit dem wahren Christenthum entfernt nichts zu thun hatte, während andererseits auch grade jetzt der Gottesdienst durch sinnlichen Prunk und geräuschvollere Festlichkeit immer anziehender gemacht wurde und in Götzendienst auszuarten drohte — gleichwie den vierzig in dieser Zeit wahrscheinlich eingesetzten Fast- und Bußtagen die üppigsten, ausgelassensten Feste vorausgingen und nachfolgten.

Die Lehre des Plotinus mußte der fast gleichzeitig auftretenden und wohl von ihr mit in's Leben gerufenen Erscheinung des **Eremiten-** und **Anachoretenthums** sehr förderlich sein, das als etwas Heiliges verehrt wurde und eine rasche Ausbreitung fand. Derselbe Gregor von Nazianz, welcher die heidnische Bildung so leidenschaftlich bekämpfte, gehört auch zu den erfolgreichsten Förderern des **Mönchswesens**, welchem sehr bald der ganze Unterricht übertragen ward. Von welcher Art diese Schulbildung war, ergibt sich am besten daraus, in welchem Sinne man die sogenannten sieben freien Künste in den Unterricht aufnahm. „Die lateinische **Grammatik**," sagt Hrabanus Maurus, „hielt man nur für nöthig, um die lateinische Sprache als Kirchensprache fertig

reden und schreiben zu lernen und die Tropen und uneigentlichen Redensarten der heiligen Schrift, und dadurch den Sinn des göttlichen Wortes richtig zu fassen; die Prosodie lernte man wegen der verschiedenen Versarten in den Psalmen, die Dialektik wegen der Polemik mit den Ketzern; die Arithmetik wegen der in den Zahlen enthaltenen Geheimnisse und der in der heiligen Schrift vorkommenden Maße und Zahlen; die Geometrie wegen der Cirkel, die in den Nachrichten von der Arche Noah und dem Salomonischen Tempel vorkommen; die Astronomie wegen der Kirchenzeitrechnung und die Musik wegen des Anstandes und der Würde, den der Gottesdienst von ihr borgt." Es war, wie man hieraus sieht, eben Alles auf die Kirche und die Entwicklung ihrer Macht und ihres Einflusses bezogen. Und wenn man die Klöster nicht selten als die geheimen Träger und Förderer der Cultur und der Wissenschaft in Zeiten allgemeiner Zerrüttung und Dunkelheit geschildert hat, so ist dies doch nur in einem sehr beschränkten Sinne wahr und bildet die Ausnahme von der Regel, da grade von hier, wie von der Kirche überhaupt, die systematische Ausrottung der früheren römischen und griechischen, weil heidnischen Wissenschaft und Cultur betrieben wurde und die Bibliotheken nicht allein dem Vandalismus der Kriege, sondern auch und vielleicht in noch größerem Umfange der Politik der Kirche zum Opfer fielen. Es ist wohl immer nur dem freien Sinne und der Liebhaberei Einzelner zu danken, wenn von der alten classischen Literatur überhaupt noch Reste auf uns gekommen sind. Noch 1360 waren Cicero, Lucian, Ovid und Boëthius die einzigen klassischen Schriftsteller der Bibliothek von Paris. Den bedeutendsten Einfluß auf die Ausbildung der kirchlichen Wissenschaft, Literatur und Kunst des Mittelalters haben der heilige Augustin und der heilige Ambrosius ausgeübt. Besonders verdient des ersteren Schrift De civitate Dei (vom Staate Gottes) hier Hervorhebung, weil in ihr die Quelle jener gegensätzlichen Darstellungen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln ist, aus welcher die Dichter, Maler und Bildner des Mittelalters vorzugsweise geschöpft haben.

Die erste Gegenwirkung, welche diese Bestrebungen der Kirche erfuhren, ging von den (711) Spanien erobernden Arabern aus. Dieses begabte, durch einen eigenthümlichen Schwung der

Phantasie und seltene Verstandeskräfte ausgezeichnete Volk, eben so geneigt zu spitzfindigen Gedankenspielen als zu mystischer Allegorie, hatte, mit den Griechen in Berührung gekommen, deren Wissenschaft aufgenommen und in eigenthümlicher Weise weiter entwickelt. Besonders war der Eindruck, welchen die Philosophie des Aristoteles auf sie ausgeübt hatte, ein ganz außerordentlicher gewesen. Nachdem sie diese mit ihrer Theologie in Verbindung gebracht, hatten sie ihr auch eine der letzteren gemäße Umbildung und weitere Ausbildung gegeben. Insoweit würde der Einfluß, welchen sie damit auf das Abendland ausübten, und welcher durch die Auslegungen des Avicenna ein epochemachender war, den Absichten der christlichen Kirche nicht grade widersprochen haben, wie ja durch ihn die scholastische Philosophie zur Entwicklung gebracht wurde. Allein die Araber erregten kaum minderes Aufsehen durch das, was sie in der Mathematik, Astronomie, der Naturwissenschaft, besonders der Heilkunde, leisteten. Sie weckten auch hierfür im Abendlande den Sinn und wiesen hierdurch auf die Beobachtung der Natur und des Lebens hin, von welcher die kirchliche religiöse Mystik doch grade abkehren wollte. Auch war Avicenna nicht minder berühmt als Erklärer des Plato, wie als Erklärer des Aristoteles. Diese Erklärungen regten zu eigenem Nachdenken, zu eigener Forschung in den griechischen Originalwerken an*); zumal Avicenna in Averroës einen ebenbürtigen Gegner und Widerleger fand. Dies Alles mußte befreiend, wenn auch nur erst auf einige wenige ausgezeichnetere Köpfe wirken, da ja die Wissenschaft fast ganz in die Enge der Klöster, die Sitze der Schulen, gebannt war. Nichts beweist dieses klarer, als der Ausspruch eines der bedeutendsten Denker des 10. Jahrhunderts, Johannes Erigĕna Scotus, gelegentlich eines Streites über die menschliche Willensfreiheit gegenüber der Lehre der Kirche, in dem er sich für das Recht der Vernunft auf selbständiges Urtheil und für die selbstbestimmende Freiheit des Willens entschied.

Als bedeutendste Verbreiter der Realwissenschaften mögen hier Gerbert, nachmaliger Papst Sylvester II., sowie Albert

*) So schickte z. B. der Abt Odo von St. Denys 1170 einen Mönch nach Griechenland, um griechische Bücher zu holen.

von Köln und Roger Baco genannt werden. Doch vermittelte grade letzterer auch vorzugsweise die Kenntniß der von den Arabern ausgebildeten Philosophie, welche den Grund zu der eigentlichen Scholastik, d. i. zu der spitzfindigen Kunst legte, die Welt und ihre Erscheinungen in Begriffe aufzulösen. Sie wurde von Lanfranc und Anselm von Canterbury zu höchster Ausbildung gebracht und von Abälard in gewissem Sinne popularisirt, nämlich in die Kreise der Gebildeten verbreitet. Der hieraus entspringende und durch Jahrhunderte ziehende Streit, ob, wie diese Männer behaupteten, die Begriffe den Erscheinungen zu Grunde lägen und das eigentliche Wesen derselben bildeten (Realismus), oder wie Roscelinus wollte, die Begriffe nur Abstractionen von jenen Erscheinungen seien (Nominalismus), bewegte damals die Gebildeten in demselben Grade, wie heute die brennendsten Fragen der äußeren oder inneren Politik.

Die Bedeutung, die hierdurch den Begriffen und der Abstraction vom Leben gegeben ward, hat wie auf die Entwicklung des ganzen damaligen geistigen Lebens, so auch insbesondere auf die Entwicklung des Ritterthums, auf die vergeistigende und überstiegene Auffassung der Liebe der provençalischen Ritterdichtung und auf den spitzfindigen Ehrbegriff und die Mystik der spanischen Dichtung einen großen Einfluß mit ausgeübt, sie hat die Allegorie längere Zeit zur herrschenden Dichtung gemacht und ist hierdurch von Wichtigkeit für die Ausbildung der Moralitäten und späteren Mysterienspiele geworden. Ueberhaupt aber war sie einer vom wirklichen Leben absehenden Auffassung der Dinge günstig und hat mehr als alles Andere dazu beigetragen, die Entwicklung der Individualität zu hindern oder ihr doch eine Richtung auf das Allgemeine zu geben.

Aus jenem scholastischen Streit, aus der Schulung, welche durch ihn die Geister erhielten, aus den Consequenzen, welche sich aus dem Nominalismus des Roscelinus ergaben, verbunden mit den Ergebnissen und Entdeckungen der naturwissenschaftlichen Forschung, hat sich dagegen, wenn auch nur leise und unmerklich, jene neue Philosophie entwickelt, welche, wie ich glaube, später den Geist des Mittelalters vornehmlich gebrochen und das Individuum aus den Fesseln der kirchlichen Anschauungen befreit hat, während die fortwirkende Mystik des Johannes Erigena Scotus durch den heiligen

Bernardin und durch Bonaventura die individuelle Subjectivität in anderer Weise auf's tiefste aufregte und entfesselte. Von welchem Einfluß auch sie auf Dichtung und Leben waren, läßt sich allein aus Dante ermessen, der ganz von ihrem Geiste erfüllt war. Letzterer wirkte, wie sich noch zeigen wird, auch auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas mit ein.

Lange bevor dies aber der Fall, hatte die Kirche den aus den Stürmen und Fluthen der Völkerbewegung und Völkervermischung sich hervorbildenden neuen Volkssprachen Concessionen gemacht. Schon im 8. Jahrhundert klagte der Bischof von Tours über das Umsichgreifen der Vulgärsprache. 813 schrieb die ebenda abgehaltene Kirchenversammlung den Geistlichen vor, ihre lateinischen Predigten entweder (wie es hier heißt) in der lateinischen Volkssprache oder in der deutschen zu wiederholen; eine Verordnung, die aber 843 erneuert werden mußte. In einer lateinischen Ekloge vom Jahre 826 werden nicht nur die lateinischen, sondern auch die romanischen Dichter zur Todesfeier des gestorbenen Abtes von Corvey, des heiligen Adholard, aufgefordert*). Auch die Uebersetzung der Bibel wurde verordnet. In Deutschland hatten die Geistlichen schon früher deutsche Gedichte verfaßt, von denen, als ältestes Denkmal, ein Bruchstück des sogenannten „Wessobrunner Gebets" erhalten geblieben. Von den Resten einer noch früheren Zeit sind Bruchstücke der gothischen Bibelübersetzung Ulfila's (388) das bedeutendste. — Als ältestes Denkmal der französischen Volkssprache wird der Eid betrachtet, den Ludwig der Deutsche 842 seinem Bruder Karl dem Kahlen bei Straßburg schwur. — Eine von König Alfons VII. unterschriebene Urkunde vom Jahre 1155, welche der Stadt Aviles in Asturien gewisse Rechte und Privilegien bewilligt, gilt als eine der ältesten spanischen Sprachdenkmale. Das älteste spanische Gedicht liegt in der Handschrift des Poëma del Cid vor, von welcher es fraglich ist, ob sie aus dem Jahre 1245 oder 1345 herrührt. Die erste Zahl ist wahrscheinlicher und würde dem Jahre 1207 unserer Zeitrechnung entsprechen**). — Die ältesten Denkmale der

---

*) Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 19.

**) Ticknor, Gesch. der schönen Lit. d. Span. Deutsch von N. H. Julius. 2 Bde. 1. Th. S. 9 und 10.

italienischen Volkssprache dürften in der versificirten Urkunde des Ubaldino Ubaldini (1184) und in einer Canzone des Ciullo d'Acalmo zu finden sein. — Viel weiter zurück reicht das älteste Denkmal der angelsächsischen Sprache, eine Niederschrift des Beowulf, die dem 8. Jahrhundert entstammt. Das Gedicht kam bereits im 5. Jahrhundert nach England. Die früheste, erhalten gebliebene von den auf englischem Boden entstandenen Dichtungen wird dem Mönch Cadmon, gest. 680, zugeschrieben. Die ältesten erhaltenen Denkmale normannischer Dichter gehören den Trouvères Taillefer, Thorald und Wace an. Erst im 13. Jahrhundert befreite sich das altenglische Idiom mehr und mehr aus den Fesseln des nordfranzösischen.

Im Drama treten am frühesten die französischen Mundarten auf.

Gallien war zur Zeit der römischen Eroberung im Norden, Süden und in der Mitte des Landes von drei Stämmen bewohnt, von denen der mittlere, rein celtische, die Gaëls, dem Ganzen den Namen gab. Der celtische, leichtbewegliche Charakter, wie Julius Caesar ihn schildert, hat sich auch in den heutigen Franzosen noch forterhalten. Wie diese waren auch sie von einer leicht entzündlichen Einbildungskraft, prunk- und veränderungsliebend, ruhmsüchtig. Ihre Cultur ließ sich rasch von der römischen verdrängen, die alten Druidenschulen verwandelten sich in Akademien nach römischem Muster, besonders im Süden, wo die griechischen Niederlassungen den Boden dafür schon bereitet hatten. Das südliche Gallien wurde für lange eine Stätte römischer Bildung. Nicht wenige der berühmteren römischen Schriftsteller aus der Zeit vom 2. bis 6. Jahrhundert gingen aus den Schulen desselben hervor, ja waren geborene Gallier. Obschon bei dem Eindringen der Burgunder die lateinische Sprache fast zur Volkssprache geworden war, nahm die Bevölkerung jetzt eben so rasch wieder die deutsche an, doch erhielt sich, wie wir schon sahen, die volksthümliche lateinische daneben und mit den Karolingern starb jene rasch wieder aus.

Ein Gegensatz zwischen dem südlichen und nördlichen Frankreich war also schon immer gewesen. Er war aber jetzt nur noch zum kleinsten Theile durch das Klima und die Verschiedenheit der ursprünglichen gallischen Bevölkerung bestimmt. Er hatte durch die Colonisation der Griechen und dadurch, daß der südliche Theil

früher als der nördliche römische Provinz wurde und der Einwanderung neuer germanischer Völker längeren Widerstand leistete, eine Steigerung und einen anderen Charakter gewonnen.

Dieser südliche Theil hatte daher von den Römern vorzugsweise den Namen der „Provinz“ erhalten. Sie umfaßte zur Zeit des Augustus außer der Provence (die von ihr den Namen hat) die heutige Dauphiné, Savoyen, Roussilon und einen Theil von Langued'oc. Der übrige, westliche Süden behielt den Namen, welchen bei den Galliern das ganze südliche Frankreich gehabt, Aquitanien. Nach dem Eindringen der Westgothen wurde das Land unter sie und die Burgunder getheilt und erst 876, als Karl der Kahle den Grafen Boso von Autun mit einem Gebiete belehnte, welches außer der Provence das Herzogthum Lyon und andere Landstriche umfaßte, trat der Name Provence wieder hervor, den das neue Land nun erhielt.

Nach der Provence wurde nun vielfach die Sprache benannt, welche sich im südlichen Frankreich ausgebildet, aber auch über dessen Grenzen hinaus in spanische Landestheile (Catalonien) verbreitet hatte, welche zeitweilig mit der Provence verbunden waren, daher sie wohl auch catalonische Sprache genannt wurde. Die Troubadours bezeichneten sie gewöhnlich nur als romanische (romans), welche Benennung aber auf alle Sprachen überging, die sich im Kampfe mit der lateinischen in solcher Art ausbildeten, daß die letztere in der Durchdringung beider obsiegte, also vor Allem auf die italienische, französische, spanische Sprache. Von Einzelnen wurde die provençalische Sprache wohl auch noch als limosinische bezeichnet. Der Unterschied zwischen dieser südfranzösischen und der nordfranzösischen Sprache aber dadurch, daß man sie nach den verschiedenen Bejahungspartikeln beider unterschied und jene die Langue d'oc, diese die Langue d'oil nannte*).

Die nordfranzösische Sprache ist hauptsächlich durch die Sprache der Normannen bestimmt worden, deren Herzog Rolf von Karl dem Einfältigen 911 mit der Normandie belehnt wurde, um seinen räuberischen Einfällen hierdurch ein Ziel zu setzen. Die

*) Nach Diez, Grammatik der rom. Spr. Bd. I. S. 52 sind von dem deutschen Wortstamm in die südfranz. nur $^1/_3$, in die nordfranz. dagegen $^5/_7$ übergegangen.

Normannen nahmen zwar rasch die damalige französische Sprache an, gaben ihr aber einen eigenthümlichen Charakter, weil vorzugsweise von ihnen die nordfranzösische Dichtung und Literatur ausgehen sollte. Mit dem Untergange der Provence als selbständiges Reich trat auch die provençalische Sprache mehr und mehr in den Hintergrund und obschon sich bis heute sowohl sie, wie eine provençalische Dichtung erhielt, ist beides doch nur auf ein enges Gebiet beschränkt und die nordfranzösische Sprache, mit welcher die provençalische im Uebrigen verschmolz, zur allgemeinen Literatursprache Frankreichs geworden.

Die Normannen breiteten aber durch ihre Wander- und Eroberungszüge die normännisch-französische Sprache nicht nur über andere Länder zeitweilig aus, sondern gewannen auch einen bleibenden Einfluß auf die Sprache und hierdurch auf die Literatur eines der bedeutendsten germanischen Culturvölker, der Engländer. Die normännisch-französische Sprache wurde von Wilhelm dem Eroberer zur Sprache der Gerichtshöfe und Schulen in England gemacht, daher sie auch zeitweilig die Sprache der Dichter dort wurde. Doch auch die angelsächsische Sprache, die sich daneben erhielt, erfuhr eine Umwandlung, so daß, nachdem sie sich endlich aus den aufgedrungenen Fesseln befreit hatte, sie doch einen wesentlich anderen Charakter, eine wesentlich andere Gestalt als früher zeigte.

Die italienische Sprache hat sich ohne Zweifel sehr zeitig entwickelt, doch hat sie nichtsdestoweniger erst verhältnißmäßig spät zur Literatursprache werden können, weil sich grade in Italien das Lateinische am längsten lebendig erhielt und nicht nur die Sprache der Wissenschaft, sondern auch der Gebildeten und darum der Kunst und Dichtung blieb. Es ist kein Zweifel, daß die eingedrungenen germanischen Stämme, vielleicht selbst die spätesten Niederlassungen derselben, die der Normannen, welche Besitz von Sicilien, Calabrien, Neapel nahmen, auf die Entwicklung der Volkssprache vorübergehend eingewirkt haben. Von den Arabern, welche ebenfalls zeitweilig den Süden Italiens besetzten, läßt es sich schwerlich behaupten. Jedenfalls blieb das Lateinische im Sprachkampf siegreich. Die italienische Sprache steht demselben näher als irgend eine andere der romanischen Literatursprachen.

Griechische, besonders aber römische Cultur drang auch in

Spanien ein. Trotz dem ausdauernden Widerstande, den die Iberer, die damaligen Bewohner des Landes, dem Vordringen der Römer entgegensetzten, sollen sie nach der Eroberung die Sprache derselben doch sehr rasch angenommen haben, vielleicht aber nur aus Erschöpfung. Doch auch die im 5. Jahrhundert von dem Lande Besitz ergreifenden Gothen sollen der römischen Sprache und Bildung bald unterworfen worden sein. Unterschiede der nebenherlaufenden Volkssprachen haben aber auch hier gewiß immer bestanden, und das Eindringen der Gothen hat sie gewiß noch verstärkt. Als dagegen die Araber im 8. Jahrhundert den größten Theil der Halbinsel eroberten, breitete sich das Arabische und zwar mehr durch die höhere Intelligenz der Sieger als durch politische Zwangsmaßregeln aus. Die Einwohner gewöhnten sich nach dem Zeugnisse des Bischofs Alvaro von Cordova (9. Jahrhundert) so an das Arabische, daß schon damals unter tausend spanischen Christen kaum einer die lateinischen Gebetformeln herzusagen verstand, während eine Menge unter ihnen sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz ausdrückte und arabische Verse machte*). Selbst das spanische Romanzo der aus den asturischen Gebirgen wieder vordringenden Spanier blieb, nach Bouterweks Urtheile, von dem Einflusse des arabischen Sprachschatzes nicht unberührt**). Es traten aber zur Zeit, da die spanische Volkssprache Literatursprache wurde, drei Hauptidiome derselben hervor: das Castilianische, welches in Castilien und Leon gesprochen wurde und wahrscheinlich von dem Asturischen abstammte, das Galizische, welches sich über Portugal ausbreitete, hier aber später auch Einwirkungen von der burgundischen Sprache erfuhr, sowie das Cataloniſche, das man mit geringen Abweichungen in Aragonien, Catalonien und Valencia sprach und das sich nur wenig von dem Provençalischen unterschied. — Nach der Vereinigung Castiliens und Aragoniens wurde die catalonische Sprache mehr und mehr zurückgedrängt, nachdem sie durch die Aufnahme der aus der Provence geflüchteten Troubadours am aragonischen Hofe eine literarisch-poetische Blüthe getrieben hatte, die aber doch wohl zu künstlich

*) Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, III. Bd., S. 5.

**) Auch Ticknor giebt dies, doch nur für die von den Arabern in Besitz genommenen Gebiete, zu. S. auch Klein, a. a. O. Bd. 8, S. 70 u. f.

war, um eine nationale Dichtung zur Folge haben zu können. Auch das Galizische, welches längere Zeit Aussicht hatte, die bevorzugte Sprache Spaniens zu werden, und sich bis zur Zeit Carl V. erhielt, trat nun in den Hintergrund. Erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die castilische Sprache mehr und mehr durch ganz Spanien herrschend.

Die deutsche Volkssprache ist diejenige, welche den Einflüssen der lateinischen und romanischen Sprachen den meisten Widerstand bot. Sie hat aber in sich selbst große Veränderungen erfahren, welche hauptsächlich durch die Verschiebungen der deutschen Stämme herbeigeführt wurden. Der wichtigste Gegensatz, der sich hieraus entwickelte, war der des Hochdeutschen und Niederdeutschen. Das letztere wurde erst im 17. Jahrhundert als Schriftsprache von dem Neuhochdeutschen verdrängt. Das Hochdeutsche läßt sich als Ober- und Mitteldeutsch unterscheiden und bietet eine Entwicklung dar, welche in drei verschiedene Literaturperioden zerfällt, in die des Althochdeutschen vom 8. bis 12. Jahrhundert, des Mittelhochdeutschen vom 12. bis 15. Jahrhundert und des Neuhochdeutschen vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

Entwicklung des Ritterthums.

Germanischer Ursprung. — Charakter. — Neuerer Aufschwung. — Veränderter Geist durch den Einfluß des Christenthums, der Scholastik und der Kirche. — Ausbildung des Ritterstands durch die Kirche. — Gegensatz des provençalischen und des normännisch-französischen Ritterthums. — Wirkungen der Kreuzzüge.

Einen ähnlichen Einfluß, wie die Kirche auf das ganze geistige Leben der Nationen sowohl, wie der Individuen zu erlangen bestrebt war, suchte sie auch auf die Institutionen des staatlichen und des bürgerlichen Lebens, suchte sie je nach ihrer Wichtigkeit auf die Ausbildung jeder einzelnen dieser Institutionen zu gewinnen, um sie von sich abhängig und sich dienstbar zu machen. So hatte sich wenigstens mit unter dem Einflusse der Kirche und nach dem Vorbilde ihrer eigenen Verfassung, hier aus überwiegend aristokratischen Wahlreichen, dort aus ganz demokratischen Einrichtungen der mittelalterliche Feudalstaat ausgebildet, in dem Alles in aufsteigender

Gliederung nach Ständen geordnet war, von denen hier zunächst nur der des Ritterthums in Betracht gezogen werden soll.

Der Keim zu dem Ritterthum, der Grundzug des diesem eigenthümlichen Geistes lag tief in der Natur der germanischen Völker und in gewissen Zuständen und Verhältnissen ihres privaten und staatlichen Lebens begründet. Denn was das erste betrifft, so war das Gemüthsleben dieser Völker ein besonders entwickeltes, denen ein unwiderstehlicher Drang nach Abenteuern, ein sehnsüchtiger, halb wehseliger, halb glückverheißender Zug in die Ferne innewohnte, daher auch bei ihnen das Verhältniß des Mannes zum Weibe ein innigeres als bei vielen anderen Völkern und die Stellung des letzteren eine ungleich freiere, ehrenvollere war. Was aber das andere angeht, so war die individuelle Selbständigkeit des Einzelnen wieder größer. Er wählte sich frei seinen Führer und Herzog und wenn ihm dies auch die Pflicht der Heerfolge auferlegte, so bildete doch diese Pflicht, so bildete doch die Treue den Kern seiner Ehre. Der Ruhm des von ihm frei erwählten Führers war auch der seine.

Dieses Verhältniß, von den alten Epen in der ursprünglichen Einfachheit dargestellt, in denen des Mittelalters romantisch verherrlicht, mußte freilich mit der Ausbildung des Lehnswesens eine veränderte Form erhalten und allmählich herabsinken. Es sind aber drei Ereignisse, welche dem Ritterthum einen neuen Aufschwung verleihen sollten: das Eindringen der Araber in Spanien und in den Süden Frankreichs, das der Normannen in den französischen Norden und endlich die Kreuzzüge. In den Normannen, welche im nördlichen Frankreich eine feste Niederlassung gründeten, hatte sich jener ritterliche Geist zu besonderer Stärke ausgebildet und in völliger Frische erhalten. Der abenteuernde, wander- und eroberungslustige Drang, der ihnen eigen, sollte denselben von hier auf noch andere Länder mit übertragen. Was aber die Kämpfe gegen die Araber oder (wie man sie in Spanien nannte) gegen die Mauren betrifft, so gewannen dieselben einen religiösen Charakter, welcher dem Ritterthum eine neue Richtung und einen neuen Nimbus ertheilte, da es durch die glänzenden Thaten, die es in diesem Kampfe verrichtete, eine Weihe erhielt, welche die Phantasie mächtig entzünden und die Geister in eine poetische Stimmung versetzen mußte.

Es wird immer angenommen, daß dieser Aufschwung des Ritterthums sich hauptsächlich von dem Siege herschreibe, den Karl der Große über die Mauren erfochten; doch ist es wahrscheinlich, daß die früheren Kämpfe und Siege Karl Martels weit mehr darauf hingewirkt haben. Am meisten wurde er aber doch wohl erst dadurch hervorgerufen, daß die Kirche sich nach diesen Erfolgen des ritterlichen Geistes zu bemächtigeu trachtete und, indem sie diesen mit der Religion in Verbindung brachte, demselben eine neue Form, einen neuen Inhalt gab. Erst hierdurch bildete sich das Ritterthum zu einem besonderen Stande aus und wie es sich nun vor Allem dem Dienste der Religion und der Kirche zu widmen hatte, so sollte es auch erst durch sie seine Weihe erhalten. Denn nachdem der zukünftige Ritter als Page seinen Dienst versehen und vor dem Altare zum Knappen ernannt worden war, die diesem zukommenden Dienste und Uebungen zur Zufriedenheit seines Herrn ausgeführt und das 21. Jahr überschritten hatte, wurde er mit dem Ritterschlage, welcher ihn sinnbildlich an die Leiden Christi erinnern sollte, zum Ritter geweiht. Dies setzte jedoch feierliche kirchliche Ceremonien voraus, mehrnächtige Waffenwachen in der Kirche, worauf ihn ein Bad von aller Sündhaftigkeit irdischen Wandels zu reinigen hatte, damit, nachdem er noch communicirt und gebeichtet, er in weiße Gewande gekleidet feierlich zum Altare geführt werden konnte, vor dem er nun knieend den Eid leistete, fortan zur Vertheidigung der Religion, der Unschuld und Ehre, zum Schutze der Bedrängten und Schwachen die Waffen zu führen, ohne jeglichen anderen Anspruch auf Lohn, als den, welcher in dem Bewußtsein liegt, es zur Ehre Gottes gethan zu haben.

Kein Zweifel, daß dieses Bewußtsein dem Ritterthume einen Schwung verlieh, der es nicht selten zu den bewundernwürdigsten Thaten, zur selbstlosesten Hingebung fortriß — daß der Mariencultus dem ritterlichen Frauen- und Minnedienst eine Innigkeit, eine Aufopferungsfähigkeit und übersinnliche Richtung gab, die uns heute mit Staunen und Rührung erfüllt. Doch andererseits war dieser fromme Nimbus nicht selten auch nur der Deckmantel für die alte Abenteuerlust und für die Befriedigung darunter zurückgehaltener sinnlicher Begierden. Oefter noch artete dieser ritterliche Geist unter dem Einflusse scholastischer, mystischer

Philosophie in ein spitzfindiges Spiel mit Begriffen, in spiritualistische, transcendentale Schwärmerei aus. Nirgends nahm er jedoch mehr diesen überschwänglichen Charakter an, als im südlichen Frankreich, wo er allmählich zu einem bloßen Cultus der Frauen und der Liebe und dieser zu einer bloßen Sache der Galanterie und der Einbildung zu werden drohte.

Es war daher in hohem Grade wohlthätig, daß dieser überschwänglichen, spiritualistisch-sinnlichen Richtung in dem normännischen Ritterthum ein wohlthätiger Gegensatz gegenübertrat, welcher erfrischend und fruchtbar auf das mittelalterliche Leben überhaupt einwirken sollte. Denn selbst nachdem das Christenthum dem normännischen Geiste einen höheren Schwung, eine größere Vertiefung gegeben hatte, blieb er doch immer davor bewahrt, sich in phantastischen Formalismus, in ein bloßes Spiel der Einbildungskraft zu verlieren. Der abenteuerliche Thatendrang, der ihn ursprünglich beseelte, wurde zwar durch die Kreuzzüge in andere Bahnen gelenkt, immer aber blieb er dabei auf die greifbaren Dinge der Wirklichkeit gerichtet und hatte dessen kein Hehl. Denn der Begeisterung, in welche das nordfranzösische Ritterthum durch die Stimmung der Zeit und die Agitation der Kirche versetzt wurde, stand eine ruhige Reflection, ein nüchterner und scharf beobachtender Verstand gegenüber, welcher dem nordfranzösischen Naturel überhaupt eigen war, daher auch die Satire ein hervortretender Zug des französischen Geistes wurde, dem die Neigung zu doctrinärer Rhetorik und zur Allegorie zur Seite ging.

Wenn es daher gewiß erst die Kreuzzüge waren, welche, wie sie ja auch erst die Ritterorden in's Leben riefen, dem Ritterthum seinen höchsten Aufschwung, seine letzte Ausbildung gaben, und die Kirche, indem sie dasselbe hierdurch ihren Zwecken in der umfassendsten Weise dienstbar machte, auch selbst neue Kraft, neuen Glanz, neues Ansehen durch sie gewann; so ist doch nicht minder gewiß, daß dieses von der Kirche großgezogene Ritterthum, daß diese mit so hohen Erwartungen unternommenen Kreuzzüge ihr und ihm zuletzt selbst wieder feindlich und verderblich wurden.

Denn nicht nur, daß sich in ihnen das Ritterthum allmählich erschöpfte, es erwachte unter ihrem Einflusse auch in ihm eine Opposition gegen Kirche und Staat, welche nicht wenig zur Ver-

änderung des mittelalterlichen Geistes beitrug. Machte sich doch selbst in dem provençalischen Ritterthume neben der Ueberschwänglichkeit, in die es gerathen war, und oft in denselben Persönlichkeiten ein Hang zur Satire, ein Trieb zur Zurechtweisung geltend, der zwar lange unbeachtet blieb oder doch ungefährlich erschien, im entscheidenden Momente aber gleichwohl vom Worte zur That überspringen konnte. So geschah es denn auch, daß die Ritterschaft der Provence für die Lehre der Waldenser eintrat und nun die Kirche gegen sie selbst einen Kreuzzug eröffnete, der an bluttriefender Grausamkeit keinem der anderen nachstand, sowie daß die nordfranzösischen Trouvères sich nicht scheuten, die Gebrechen und Uebergriffe der Kirche mit beißender Satire zu geißeln. „Ursprünglich", sagt daher Klein mit Recht von dem Ritterthum, „ursprünglich ein Institut, das die Geistlichkeit zu ihrer Sicherheit und zum Schutze der bedrohten gesellschaftlichen Ordnung, und zwar aus der sie gefährdenden kriegerischen turbulenten Feudalkaste selbst, geschaffen, kehrte sich dasselbe bald gegen seine eigenen Stifter mit der humanistisch-socialen Tendenz, die gesellschaftliche Ordnung vor den Uebergriffen der geistlichen Gewalt zu schützen*).

Auch erweiterten nicht nur die Kreuzzüge, wie ich schon in der Einleitung andeutete, den Gesichtskreis der abendländischen Welt, sie eröffneten auch dem Handel ganz neue Wege und Ziele und entfesselten hierdurch den Unternehmungsgeist, wie dieser wieder Industrie und Gewerbe zu ungeahnter Blüthe und mit dem Sinken und der Verarmung des Ritterthums Wohlstand und Macht an das bisher unterdrückte Bürgerthum brachte und das Selbstbewußtsein, das Gefühl der Selbständigkeit desselben auf's höchste erregte.

All diese Erscheinungen, ihre Entwicklung und ihre Wandlungen haben für die mittelalterliche Dichtung um so weniger gleichgültig bleiben können, als sich neben der kirchlichen eine ihr zwar vielfach verknüpfte und von ihr beeinflußte, sich doch bald wieder von diesem Einfluß befreiende und immer selbständiger werdende ritterliche Dichtung entwickelt hatte. Sie sind aber auch von Wichtigkeit für die weitere Entwicklung des mittelalterlichen Dramas geworden, weil aus dieser zwar überwiegend lyrisch-epischen Ritterdichtung

*) a. a. O. Bd. IV, S. 48.

schließlich doch auch dramatische Formen hervorgingen, welche auf das kirchliche Drama hinüberwirkten, wie dieses von ihr selbst noch ergriffen wurde und hierdurch eine mehr und mehr weltliche, eine mehr und mehr von künstlerischen Absichten bestimmte Richtung erhielt.

Allein diese weltliche Dichtung, diese weltlichen dramatischen Formen sind nicht ohne Antheil der Volkspoesie entstanden und es wird nöthig sein, zugleich einen Blick mit auf diese zu werfen, wie sehr sich dieselbe auch ins Dunkel der Zeiten verloren hat.

Entwicklung der Ritterdichtung, ihr Verhältniß zur volksthümlichen und ihr allmähliches Herabgleiten zu ihr mit Bezug auf das Drama.

Verhältniß der Volkspoesie zur Kunstpoesie. — Mangel an Individualität, ein charakteristisches Merkmal der Troubadourdichtung. — Die Volkspoesie im Mittelalter; Zusammenhang mit dem römischen Alterthume. — Verschmelzung der Joculatoren mit den germanischen Sängern und Spielleuten. — Rechts- und Schutzgemeinschaften der fahrenden Leute; confrèries des ménéstriers; Jonglerie. — Verhältniß der Troubadours und Jongleurs. — Provençalische Ritterdichtung. — Früherer und späterer Charakter derselben. — Minnedichtung; überstiegene Begriffe von Liebe und Ehre. — Formen der provençalischen Dichtung; Vers, Canzone, Sirventes, Tenzone ꝛc. — Liebeshöfe. — Provençalische Dramen. — Einwirkung der provençalischen Dichtung auf die nordfranzösische. — Nordfranzösische Dichtung. — Skalden und Ménéstriers. — Unterschied zwischen den Ménéstriers und Jongleurs. — Die Trouvères. — Epische Dichtungsformen: Laïs, Chansons de geste, fabliaux. — Charakter der nordfranzösischen Dichtung. — Die lehrhaft-rhetorischen und die witzig-satyrischen Formen derselben. — Lyrische Formen. — Allegorie. — Die Allegorie im Drama. — Einfluß der Trouvères auf das Drama. — Weltlich-realistischer Charakter des Dramas. — Jeux sous l'ormel; Puy's. — Die Spiele Adam de la Hale's.

Die Volkspoesie verklingt mit ihrem eigenen Tone. Sobald es versucht wird, sie in der Schriftsprache festzuhalten, hat sie zu sein schon fast aufgehört. Es lassen sich für ihre Gegenwart in dunkleren Zeiten keine Beweise beibringen. Daher sie auch in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters fast ganz erstorben erscheint. Gleichwohl war sie nie ausgestorben.

So lange das menschliche Herz noch bangt und hofft, so lange Tapferkeit und Ruhm es bewegen, verhängnißvolle Ereignisse erschüttern, hohe Thaten dasselbe erheben, opfermüthige rühren, so lange wird es, wenn hierzu nur einmal schon die Mittel erkannt und erlangt worden waren, auch immer Gemüther geben, die sich getrieben fühlen, diese Empfindungen zum Ausdruck zu bringen und die Gegenstände, die sie erweckten, im Gedächtnisse der Menschen lebendig zu erhalten.

Wohl aber mußte diese Volksdichtung eines tieferen individuell-subjectiven Momentes noch um so mehr entbehren, je mehr das individuelle Leben, wie es im Mittelalter, besonders in den niederen Kreisen der Fall, unterbunden und unterdrückt, je weniger daher auch die Sprache, besonders nach der Seite des Empfindungsausdrucks, entwickelt war.

Die ältesten der uns erhaltenen Lieder der Troubadours, welche durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks der Volksdichtung, auf die sie ohne Zweifel zurückweisen, doch noch so nahe stehen, sind schon von demselben allgemeinen Charakter, den Diez fast für die ganze Troubadourdichtung als charakteristisches Merkmal bezeichnet, indem er sagt: „Man könnte sich diese ganze Literatur als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht — — es sind überall dieselben poetischen Gesichtspunkte, unter denen der Dichter seinen Gegenstand betrachtete; und nur wer von dem allgemeinen Standpunkte aus die Sache in das geistreichste Licht zu setzen versteht, dem gebührt der Name eines besseren poetischen Talentes" *).

Die Kirche hatte der Menschheit nicht nur eine gemeinsame Sprache, ein Allen gemeinsames religiöses Glauben, Empfinden und Gewissen zu geben gesucht, sie hatte diese Allgemeinheit auch auf alle übrigen Empfindungen, auf alles Denken und Urtheilen zu übertragen gestrebt. Sie hatte die Menschen gewöhnt, das Besondere auf allgemeine Begriffe zurückzuführen, diesen Begriffen die höhere Bedeutung vor aller Wirklichkeit zuzuerkennen; und diese Art der Betrachtung und Beurtheilung, der Auffassung und des Denkens war so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es, wenngleich

*) Die Poesie der Troubadours. S. 122 und 123.

ursprünglich nur ein Werk der Reflexion, doch nun ohne alle weitere Reflexion ausgeübt werden konnte.

Doch war bei der ganzen Stimmung der Zeit diese Verallgemeinerung der poetischen Lebensanschauung und Empfindung der Verbreitung und Wirkung der mittelalterlichen Dichtung nur günstig. Dies läßt sich an dem berauschenden Eindruck, der verzückten Aufnahme, der weiten Ausbreitung ermessen, welche der provençalischen Troubadourdichtung zu Theil ward. So wie es auch wieder der längeren Entwicklung der Volksdichtung nur förderlich wurde, daß die Volkssprachen des Mittelalters sich verhältnißmäßig spät zu eigentlichen Literatursprachen ausbildeten. Denn immer wird die Volksdichtung in dem Maße zurücktreten, in welchem sich die Volkssprachen zu Literatursprachen erheben und aus diesen nun eine Kunstdichtung hervortritt.

Auch volksthümlich-dramatische Formen sind während des Mittelalters wohl nie völlig ausgestorben, wenn sie auch mehr und mehr zusammengeschwunden und herabgesunken sein mögen. Man wird zunächst zu berücksichtigen haben, daß in die Narrensfeste, in die Vigilien der Weihnachts- und Osterfeste, in die Lustbarkeiten, welche den großen Fasten vorausgingen und nachfolgten, sowohl ältere dramatische Scherze und Schwänke mit eingingen, als auch neue sich herausbildeten. Die Mai- und die Erntefeste, die Feier der Kirchweih boten dann weitere Gelegenheit dafür dar. Später traten, wie wir gefunden, auch noch das Eselsfest, der Abschied des Hallelujah zu ihnen hinzu. Die Verbote und Beschlüsse der Concile deuten wiederholt auf den Mißbrauch hin, der mit diesen Spielen getrieben wurde, die theils den Charakter übermüthigster cynischer Ausgelassenheit, theils den von Spottspielen haben mochten. Die bei dem Carneval in Rom noch heute stattfindenden Carri, Spottspiele, die auf einem Wagen abgehalten werden, der sich von Ort zu Ort durch die Straßen bewegt, reichen gewiß zurück bis ins Alterthum. Einen solchen Zusammenhang behauptet Riccaboni auch von einigen der Masken des italienischen Stegreifspiels, vom Arlechino, welcher vom römischen Mimus in centucolo, vom Pulcinella, der vom oskischen Maccus abstammen soll.

Joculatoren mit Wanderbühnen sind, wie wir fanden, bis ins 9. Jahrhundert bezeugt. Sie waren auch über die anderen Länder

verbreitet, besonders über diejenigen, die früher in römischem Besitz waren. Die Kirche bahnte ihnen selber zu den germanischen Völkern den Weg, indem sie bei diesen die lateinische Sprache einführte. Sie suchten daher, wie es scheint, mit Vorliebe die Klösterhöfe auf, da die Bischöfe und Aebte ihre Geistlichen wiederholt vor ihnen warnen*). Allmählich schmolzen sie aber wohl mit den Sängern und Spielleuten der germanischen Völker zusammen. Schon im 5. Jahrhundert waren die Barden der Gallier im Ansehen gesunken. Später verschwindet ihr Name. Vielleicht daß er in dem der Joculatoren und Histrionen mit aufging. Sie würden dann aber auch den Fluch der Ehrlosigkeit zu theilen gehabt haben, welcher nach verschiedenen Zeugnissen auf diesen lastete. Man wird aus der Verachtung, in welcher sie standen, jedoch nicht immer auf den Grad ihrer Geschicklichkeit schließen dürfen, noch auf den Grad des Beifalls, dessen sich diese erfreute. Wurden doch auch schon im römischen Reiche die Mimen- und Pantomimenspieler zur selben Zeit für ehrlos erklärt, da eine der berüchtigtsten Mimentänzerinnen, Theodora, als Kaiserin auf dem Thron saß und die Vornehmen diesen Spielen mit Leidenschaft anhingen. Wir hören zwar, daß Heinrich III. die Joculatoren, welche zu Tausenden zu seinem Hochzeitsfest herbeigeströmt waren, ohne Lohn hinwegweisen ließ. Allein diese Nachricht beweist zugleich, daß die Zahl dieser Spieler ins Unglaubliche gestiegen sein mußte, was schon allein für die Wirkung spricht, welche wenigstens die besseren von ihnen erzielten. Und wie auch hätten sie solche Wirkung nicht ausüben sollen, da sie überall, wo sie hinkamen, Unterhaltung und Kurzweil und eine festliche Stimmung verbreiteten? Auch haben wir bestimmte Nachrichten, daß Karl der Große um die Hebung des Gesanges eifrig bemüht war, daß im 9. und 10. Jahrhundert die Musik in den Klosterschulen sorgsam gepflegt wurde. Hierin berühmt waren besonders die zu Reichenau und St. Gallen. Dort blühte Hermann Contractus († 1054), hier Notker Labeo († 1022).

Magnin**) hat die Meinung ausgesprochen, daß die Jonglerie im Mittelalter zwei verschiedene Zweige getrieben. Einen heimischen,

*) So um die Mitte des 9. Jahrhunderts der Erzbischof Hinkmar von Rheims.
**) Journal des Savants. 1846. p. 545.

der Aristokratie dienenden, der aus den Barden und Skalden hervorging, und einen fremden volksthümlichen, der seinen Ursprung in den Atellanen und Mimen der Römer hatte. Indessen mögen diese beiden Zweige, deren Existenz an sich wohl kaum zu bezweifeln ist, sich wohl in gegenseitiger Wechselwirkung ausgebildet haben und vielfach in einander übergegangen sein.

Jedenfalls aber brachte es theils die Rechtlosigkeit dieser fahrenden Leute, theils ein allgemeiner Zug des Mittelalters mit sich, daß sich dieselben zu gewissen Rechts- und Schutzgemeinschaften zusammenschlossen, wenn sie nicht vorzogen, sich einzeln in den Dienst oder Schutz eines Herrn zu begeben. Diese Gemeinschaften bildeten sich unter dem Namen der confrèries des ménétriers besonders in Frankreich und Flandern aus und gingen von hier aus auf Deutschland*), vielleicht auch auf England, über. Sie stellten sich dort unter den Schutz des heiligen Julian, theilten sich in Meister und Lehrlinge, Herren und Diener, hatten ihre Zunftgesetze und Zunftstrafen, ihren eigenen Gerichtstag und ihren Roi oder Spielgraven. Andere Vereinigungen folgten ihrem Beispiel, deren Vögte und Geigenkönige die Händel derselben auf dem Pfeifertag schlichteten. Wie weit diese Vereinigungen zurückreichen, wissen wir nicht. Bestimmtere Nachrichten liegen von ihnen bis jetzt erst aus dem Jahre 1320 vor, aus welchem Ordonnanzen der Stadt Paris vorhanden sind, die sich auf sie beziehen**). Auch wurde im 14. Jahrhundert zu Wien ein „Ober-Spiel-Grafenamt" errichtet, unter dessen Gerichtsbarkeit die Musiker, Histrionen ꝛc. von ganz Oestreich gestellt waren und welches bis 1782 bestand.

Viel weiter reichen jedoch die Nachrichten von jenen sich in den Dienst einzelner Herren stellenden Jongleurs oder Jouers, Gesteurs, Minstrels u. s. w. zurück. Besonders scheinen dieselben

*) In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatten sich die Spielleute in den südlichen Theilen des Reichs schon zunftmäßig ausgebildet. Zwischen Hauenstein und Basel hatten sie sich unter einem Pfeiferkönig vereinigt. 1407 fand solch eine Verbindung zu Uznach für die Gegend des oberen Zürichersees statt. Schon im 16. Jahrhundert tritt jedoch der Verfall ein, wozu theils die Lebensweise der fahrenden Leute, theils die Entwicklung der Polyphonie, welche eine stetigere Pflege an festen Orten forderte, beitrug.

**) Magnin, Journal des savants 1846. p. 546.

sehr früh an den Höfen, Fürsten- und Edelsitzen der Provence, der Champagne und Flanderns gastfreie Aufnahme gefunden zu haben. Ein festeres Verhältniß stellte sich aber doch wohl erst mit der Entwicklung der von ihnen mit angeregten ritterlichen Dichtung heraus, wobei dann die Phantasie und Geist mächtig aufregenden Kreuzzüge noch mitwirken mochten. Es entstand jenes Verhältniß zwischen dem das Gedicht erfindenden Herrn und dem es ausführenden oder auch nur mit seinem Spiele begleitenden Spielmanne, welches jedoch in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen gewann, von denen besonders der Gegensatz bemerkenswerth ist, der sich hierbei zwischen dem Süden und Norden Frankreichs ausbildete.

Im südlichen Frankreich, wo die Dichtung zu einer Forderung ritterlicher Bildung wurde, war dieses Verhältniß ein ganz festes und inniges. Dem das Lied erfindenden Herrn kam der Name Troubadour (von trovar, finden, erfinden) zu. Es scheint, daß man darunter, wie Klein*) sagt, nur den lyrischen Kunstdichter verstand, gleichviel ob er seine Gedichte selbst vortrug oder nicht, wogegen der Jongleur nicht nur die Lieder seines Herrn auf seinem Instrumente**) begleitete, sondern sie wohl auch selbst, wie die epischen Dichtungen, vortragen durfte, gleichviel ob diese letzteren von ihm selbst erfunden waren oder nicht. Diez***) will jedoch den Unterschied zwischen beiden darauf eingeschränkt wissen, daß der Jongleur derjenige war, der aus der Poesie ein Gewerbe machte, Troubadour dagegen der, welcher sich mit Kunstpoesie beschäftigte, gleichviel weß Standes er war, und ob er nur zu eigener Lust oder um Lohn dichtete. In der That traten später auch Troubadours in den Hofedienst, wie unter diesen wieder Dichter von niederer Herkunft waren, z. B. Giraud von Bordeaux, der Sohn eines Frohnbauers, Bernard von Ventadour, „der zärtlichste aller provençalischen Sänger", der Sohn eines Schloßknechts. Allein diese

*) Geschichte des Dramas, Bd. IV. S. 90.

**) Als Instrumente der prov. Jongleurs werden das Monocord, die Symphonie, die siebzehnsaitige Rote, die Geige, das Psalterion, die Leier, Sackpfeife, Posaune, Hörner, Trompete, Pauken, Trommel, Castagnette, genannt. Guiraut von Calenson macht es dem Jongleur zur Pflicht, mindestens 9 Instrumente spielen zu können.

***) Die Poesie der Troubadours, S. 31 u. f.

Unterscheidung drückt keinen vollen Gegensatz aus. Vielmehr konnte nach ihr eine und dieselbe Person zugleich Troubadour und Jongleur sein, Troubadour, insofern sie kunstmäßig dichtete und sang, Jongleur, indem sie es für Lohn oder gewerbsmäßig that. Wenn Diez sich auf einen Ausspruch Sordels beruft, indem dieser von einem anderen Sänger sagt: „Er hat großes Unrecht, mich Jongleur zu nennen, denn er folgt Anderen, aber Andere schließen sich an mich, ich gebe ohne zu nehmen, er aber nimmt ohne zu geben," so drückt dieser Ausspruch doch eine andere Unterscheidung und einen entschiedeneren Gegensatz aus. Es wird zur Erklärung dieser schwankenden Bestimmungen hinreichen, sich zu erinnern, daß man im Mittelalter die unterscheidenden Bezeichnungen nicht immer richtig anwendete, sondern vielfach mit einander verwechselte und hier die Bezeichnung wohl auch selbst ihre ursprüngliche Bedeutung verlor, weil der ritterliche Herr später nicht selten dem Jongleur seine Kunst überließ oder auch seinerseits die Künste des Jongleurs übernahm, was besonders in der Zeit des sinkenden, in Verarmung gerathenden Ritterthums stattfinden mochte*). Für diese Verhältnisse ist eine Bittschrift bezeichnend, welche der Troubadour Guiraut Riquier (1275) an den König Alfonso von Castilien gerichtet hat und, obwohl bereits wiederholt mitgetheilt, hier ihrer Wichtigkeit wegen (nach Diez) nochmalige Aufnahme finden mag:

„Da jeder Stand seinen Namen hat — heißt es darin — so wäre es nicht minder schicklich, auch die Jongleurs durch besondere Namen zu unterscheiden. Es ziemt sich nicht, daß die besseren unter ihnen die Ehre eines Namens entbehren, auf welchen sie durch die That Anspruch machen können. Es heißt sie mißhandeln, wenn man sie mit Menschen ohne Kenntnisse verwechselt, die ein Instrument spielen und ihr Brot auf den Straßen betteln, um des Erwerbs willen die Schenke besuchen und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen oder mit jenen, die sich überschlagen, Affen tanzen lassen und nichts von guten Sitten wissen. Denn wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Diese hießen von Anfang Jongleurs und noch heut zu Tage halten deren die Großen des Landes. Hierauf kamen Troubadours, um hohe Thaten zu singen und

*) So sagt Peire von Auvergne tadelnd von Gausmar: „er sei Ritter und mache den Jongleur", und Cavaire macht dem Troubadour Bertran Falco den Vorwurf: „ein Ritter, der sich von einem Jongleur kleiden läßt (es war Sitte, dem Jongleur durch ein Kleid zu lohnen), der entkleidet sich seiner Ritterwürde. Euch hat ein Jongleur des Markgrafen von Este gekleidet" (Diez, a. a. O. S. 59 u. 84).

um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern. Denn wer sie auch nicht verrichtet, der weiß sie doch zu würdigen und darum kann ich, geschehe was da wolle, nicht umhin, sie zu besingen. Also begann nach meinem Urtheile die Jonglerie, und jeder lebte vergnügt unter den Edlen."

„Allein in unseren Tagen, und schon seit langer Zeit haben sich Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben, die sich unberufen und der Geschichte zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst, Musik u. dergl. befassen und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jonglerie durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben, und so fühle ich mich genöthigt, dies an ihrer Statt zu thun" rc.

„Ich bitte euch daher, edler König, richtet es so ein, daß das Wissen nach Gebühr geehrt werde, besonders an Denen, die es gut anzuwenden verstehen. Möge es euch gefallen, einen gegründeten Namen für sie zu wählen: denn manche Troubadours beschäftigen sich mit einer Poesie, welcher keine Ehre gebührt, da sie ohne Gehalt ist; theils wenden sie ihre Kunst zu Schmähungen an, theils dichten sie schlechtweg Strophen, Sirventes und Tanzlieder, womit sie Ehre einzulegen meinen. Denkt nicht, glorreicher König, daß ich für diese mich bemühe. Ich meine keine anderen als die geschickten und verständigen, welche gehaltvolle Verse und Canzonen dichten und reine und schöne Lehren geben; nur in Bezug auf diese, welche Kenntnisse besitzen und ihre trefflichen Gedichte mit Zeugnissen versehen*), bitte ich, mächtiger König, um das, worum ich gebeten."

Man hat bei diesem Bittschreiben zu berücksichtigen, daß Guiraut Riquier zu einer Zeit lebte, in welcher die provençalische Dichtung bereits akademisch geworden war und von Satzungen abhing, welche auf abgezogenen Begriffen beruhten. Sie war schon mehr zu einer Wissenschaft geworden, wie sie sich ja nun selbst „die fröhliche Wissenschaft" (gai saber) nannte, die ihre hohe Schule in dem Consistoire, der späteren Akademie, von Toulouse**) hatte. Auch fing man jetzt

*) Die späteren Troubadours pflegten sich für ihre Gedichte auf Aussprüche der früheren Dichter und Schriftsteller als Zeugnisse zu berufen.

**) Die poetischen Wettkämpfe (jeux floraux in Bezug auf die Jahreszeit und die Preise genannt) des Consistoire von Toulouse wurden 1323 gegründet. Sie fanden am 1. Mai jedes Jahres statt. Sieben Gelehrte bildeten das Preisgericht. Der erste Preis bestand in einem goldenen Veilchen. Arnaud Vidal de Castelnaudery war der erste Gekrönte. — Ludwig XIV. erhob das Consistoire zur Akademie. Man setzte vier Preise aus. 1790 wurde sie aufgehoben, 1806 aber wieder hergestellt. Seit dieser Zeit finden ihre Feste am 3. Mai jedes Jahres mit großer Feierlichkeit statt.

an, ein feines, gefälliges Benehmen an dem Troubadour fast noch mehr, als dichterisches Talent zu schätzen. Die Cortesia und Mesura (Courtoisie und Maß oder was wir heute elegante Tournüre und gesellschaftlichen Anstand nennen würden) waren unerläßliche Forderungen an denselben. Er sollte sich als die Blüthe des gesellschaftlichen Umgangs darstellen, dessen leuchtender Mittelpunkt die Frauen waren. Die provençalische Dichtung war zu einer Sache schulmäßiger Gelehrsamkeit und einer Uebung der Galanterie geworden, wie die Liebe zu einer Sache der Theorie, der es mehr auf die Methode als auf den Gegenstand ankam, der oft nur in der Einbildung lebte. Guiraut von Riquier läßt sich in Folge hiervon ein ähnliches Zusammenwerfen besserer und schlechterer Elemente zu Schulden kommen, wie dasjenige ist, gegen welches er eifert. Er tritt ganz einseitig für die höfisch-akademischen Dichter nicht blos gegen die Bänkelsänger und gegen den Mißbrauch der Dichtung, sondern auch gegen die volksthümlichen, ja gegen alle diejenigen Dichter auf, die nicht zur gelehrten Zunft gehörten, sondern zu ihr in einem bestimmten Gegensatz, vielleicht selbst in einem berechtigten, standen.

Der weise König, aus dessen den Sietes partidas eingefügter Verordnung man zugleich im Allgemeinen erfährt, wie diese Verhältnisse sich in Spanien ausgebildet hatten, faßt daher folgende Entschließung:

„Wer es versteht, findet, daß die Instrumente auf lateinisch instrumenta heißen; daher kommt der Name Instrumenteur, und das sind eigentlich die römischen histriones; die Troubadours heißen dagegen auf lateinisch inventores; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar im Romanischen nicht, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer- und Possenspieler, Jongleur, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet und wir wollen daran nichts geändert wissen; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazuros (Possenreißer). So ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence heißen sie alle unterschiedlos Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, in welcher doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden."

„Wir rathen und erklären daher von Rechts wegen, daß alle Diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie Diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs nicht begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die, den Höfen nachgehend, ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Bouffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist."

„Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, dürfen allein den Namen Jongleur führen. Sie müssen an den Höfen erscheinen und belohnt werden, da sie Lust und Zeitvertreib mitbringen."

„Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liedweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muß. Denn wer Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's und Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour und von Rechtswegen größere Ehre, als dem Jongleur, der durch die Werke des ersteren besteht."

„Eben so müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre genießen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kundgibt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muß man Ehre auf der Welt bezeigen, mehr als jedem anderen Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen im Einklang steht. Denn er zeigt uns vermittelst seiner schönen Weisheit den Weg der Ehre, der Güte und der Pflicht, indem er das Dunkle lieblich aufklärt; und wer ihm Glauben schenkte, der würde spät zu Schaden kommen. Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dichtens besitzen und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommensten Troubadours, und wir sehen kein Hinderniß, warum ihnen dem Namen und der That nach nicht Ehre widerfahren sollte. Wir erklären daher, daß die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und anderen oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Thaten beschaffen sein müssen, den Namen Doctoren der Poesie verdienen, denn sie belehren Jeden, der sie versteht. Wer selbst Lebensart besitzt, wird sie forthin so nennen; auch glauben wir dies von Allen, die Kenntnisse haben, und sollte es ihnen auch nur in Betracht der Sprache gefallen, die am meisten zur Dichtkunst geeignet ist. Und so sind Alle, die man dort zu Lande Jongleurs nennt, abgetheilt und durch besondere Namen unterschieden."

Ganz scheint der weise König die Wünsche Guiraut Riquiers also doch nicht erfüllt zu haben, dessen Beschwerden hauptsächlich gegen diejenigen gerichtet waren, „die sich unberufen und den Geschickten zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst und Musik befassen", „denen man mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet als die Verständigen" und „die ihre Kunst zu Schmähungen anwenden" oder „schlechtweg

Strophen, Sirventen und Tanzlieder dichten". Ich finde, daß der König all dies so gut wie nicht berührte, sondern seine Entscheidung etwas anders begründet hat.

Die provençalische Ritterdichtung ist unmittelbar für die Geschichte des Dramas von nur geringer Bedeutung. Sie ist aber hier in Betracht zu ziehen, weil sie auf die Ritterdichtung anderer Länder und hierdurch auf die Dichtung überhaupt einen bald bedeutenderen, bald geringeren Einfluß ausgeübt hat. Diese Dichtung ist von einem überwiegend lyrischen Charakter und ihre Lyrik hauptsächlich Minnedichtung gewesen. Obwohl, soweit wir sie kennen, schon Kunstdichtung, schlagen ihre frühesten Erzeugnisse doch einfache Töne und frische Naturlaute an. Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich darin, daß mit ihr ein subjectives Element in die Dichtung eintrat. Allmählich ward sie jedoch künstlicher, nach Begriffen geregelter und höfischer conventionell, um zuletzt fast ganz akademisch zu werden. Einflüsse des scholastischen Geistes sind nicht zu verkennen, auch arabischer Einfluß, wenngleich im Einzelnen nicht nachweisbar, dürfte im Ganzen nicht völlig zu verneinen sein. — Immer aber hat es daneben einzelne Dichter gegeben, welche für Einfachheit und Natürlichkeit eintraten und ihre höchste Ehre darein zu setzen vorgaben, Allen verständlich zu sein. Flossen der Dichtung doch, wie wir gesehen, in den Jongleurs immer wieder frische volksthümliche Elemente zu. Allein der natürliche Ton schien immer schwerer gefunden werden zu können. „Kaum weiß ich," sagt Giraut von Borneil, „wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es Jedem verständlich machen und bequem zum Gesang einrichten kann; denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht Alle theilnehmen, scheint mir nicht vollkommen" *). So wie ein anderes Mal: „Meine Lieder dünken mir nur schön, wenn sie die Mädchen am Brunnen singen."

Die provençalische Ritterdichtung, ursprünglich aus innerstem Bedürfnisse hervorgegangen, fand ihre Antriebe nur zu bald in dem Verlangen nach Ruhm, nach Liebesglück und nach Lohn. Sie wurde

*) Diez a. a. O. S. 72.

reflectiv und absichtsvoll, die Liebe zu einem Cultus, aber zu einem Cultus der Phantasie und des Gedankens. „Derjenige," singt ein Troubadour, „versteht von der Liebe wahrlich nichts, der den vollen Besitz seiner Dame begehrt. Das ist keine Liebe mehr, die auf die Wirklichkeit ihr Absehen stellt, die aufhört ein Cultus des inneren Gefühls und des Gedankens zu sein" *). In dieser vergeistigenden Auffassung wurde aber die Liebe auch noch in eine wunderliche Verbindung mit dem Begriffe der Ehre gebracht und das Verhältniß des Liebenden zu der Geliebten in spitzfindiger Weise geregelt. Das Geheimniß der Liebe zu wahren galt als das höchste Gebot der Ehre und doch schenkte die Dame dem Sänger oft nur darum ihre Gunst, um von ihm in einer noch erkennbaren Weise im Liede verherrlicht zu werden. Auch war, wie die Gesetze der Liebeshöfe uns zeigen werden, dieser vergeistigende poetische Cultus der Liebe nicht selten der Deckmantel einer recht greifbar realen.

Die hauptsächlichsten Formen der provençalisch-lyrischen Dichtung waren außer dem Vers (der einfachsten, volksthümlichsten) die Canzone (cansos), die ausschließlich der Liebe und Gottesverehrung geweiht war und sich sonst wohl nur durch eine kunstvollere und erweiterte Form von dem Vers unterschied. Zu ihr im vollsten Gegensatze stand der Sirventes, das Lob- oder Rügegedicht, welches die Liebe ganz von sich ausschloß. Es ist ein Gedicht, das im Dienst des Herrn verfaßt ist, daher es ursprünglich wohl nur den Jongleurs oder solchen Troubadours gebührte, welche Hofdichter waren. Doch scheint der Herr auch nicht selten ein freierwählter und das Bedienen in zweideutigem Sinne genommen zu sein. Im Gegensatz zu dem oft so spiritualistischen, transcendentalen Charakter des Minneliedes ist es fast immer ganz unmittelbar auf das Leben und bestimmte Verhältnisse des Lebens gerichtet. Als Rügelied zeigt es nicht selten den Dichter von seiner besten Seite, ritterlich in dem alten Sinne, unerschrocken für Recht und Wahrheit gegen List und Gewalt auftretend, die Entsittlichung der Zeit rücksichtslos brandmarkend, wobei auch der Geistlichkeit nicht geschont wurde.

*) Klein a. a. O. Bd IV. S. 57.

„Nicht wehren soll mir Furcht noch Scheu
Ein Dienstgedicht zu singen frei
Zu Dienst der Herrn der Clerisey“

singt Guillem de Figueiras und

„Ganz dem Dienst des Herrn ergeben,
Der Erlösung uns erwarb,
Schmerzvoll an dem Kreuze starb,
Sing ich Wahrheit ohne Beben“

leitet ein Anderer, Guillem Anclis, sein Rügelied gegen die Geistlichkeit ein.

Das Klagelied (planch) erklärt sich durch seinen Namen. Die für die vorliegende Darstellung wichtigste Form ist aber die Tenzone, das Streitlied, auch joix partitz genannt. Es ist von dialogischer Form. In der ersten Strophe legt nämlich der Dichter einem Anderen zwei sich widersprechende Sätze vor, ihm überlassend, welchen von beiden er vertheidigen will. Das letztere geschieht in der zweiten Strophe, worauf sich der erste Dichter in der dritten bemüht, die Unklugheit dieser Wahl darzuthun. Der Streit dehnt sich gewöhnlich über noch einige Strophen aus, bis beide Dichter übereinkommen, sich einem Schiedsrichter zu unterwerfen. — Das Streitgedicht hat selbst wieder zu einem schon fast ein Jahrhundert dauernden Streite Veranlassung gegeben, der zwischen den Schriftstellern Frankreichs darüber geführt wird, ob der Preis der Erfindung desselben dem Süden oder Norden Frankreichs gebührt, worauf ich indeß nicht eingehen kann. Die in den Tenzonen behandelten Streitfragen gaben vielleicht die erste Anregung zur Gründung der späteren Liebeshöfe. Dies wird sich aus der Art der darin verhandelten Sätze erkennen lassen, daher ich einige von ihnen hier darbiete: „Ein Liebender liebte zwei Frauen, die eine hatte ihm ihr Herz erst nach langem Sträuben geschenkt, die andere ihn dagegen nicht lange seufzen lassen — welcher von beiden war er größeren Dank schuldig?“ — „Ein Liebender wird bei jedem Anlaß von heftiger Eifersucht erfüllt, ein anderer baut so fest auf die Treue der Geliebten, daß er darüber nicht einmal gewahr wird, wie triftigen Grund sie ihm zur Eifersucht gibt — welcher von beiden gibt hierdurch wahrere Beweise der Liebe?“ *) —

*) Parfait, Histoire du théâtre français etc. Paris 1745. T. I. p. 5 u. f.

„Muß eine Frau für ihren Geliebten eben so viel thun, als er für sie?“ — „Soll ein Liebender, der glücklich ist, vorziehen, der Geliebte oder Gatte seiner Dame zu sein?“*) — Von den übrigen

*) Diez a. a. O. S. 192. 193. Damen, zum Schiedsgericht über diese und ähnliche Fragen erwählt, können leicht auf den Gedanken gekommen sein, ein Gericht einzusetzen, welches nicht blos über diese vielleicht nur fingirten, sondern über wirkliche ähnliche Fälle entschied, freilich nur um eine moralische Wirkung damit auszuüben, die sich höchstens bis zum gesellschaftlichen Ausschluß des Verurtheilten ausdehnen konnte, weil es im Uebrigen ja ganz davon abhing, ob dieser sich dem Ausspruche unterwarf oder nicht. Man hat diese Gerichtshöfe vielfach in Zweifel gezogen, namentlich ist dies von deutschen Gelehrten geschehen. Hauptsächlich nur aus dem Grunde, weil die Quelle, welcher die Nachrichten darüber entsprangen — Jean Nostradamus, der erste Geschichtsschreiber der Troubadours und Bruder des bekannten Astrologen — für eine zu unsichere gehalten ward. Neuerlich haben sich Raynouard, Fauriel und der Geschichtsschreiber Henri Martin (histoire de France au règne de Louis le gros) für die Existenz dieser Gerichtshöfe ausgesprochen und sich dafür auf die Schrift eines Zeitgenossen derselben, des königlichen Caplans Maitre André (de arte amandi et reprobatione amoris) berufen, in welcher sich auch ein Schiedsspruch der Ermangarde de Narbonne erhalten hat. 1876 aber hat Antony Meray dem Gegenstande ein ganzes Buch (La vie au temps des cours d'Amour) gewidmet, welches nicht nur ungleich mehr Licht über denselben verbreitet und den erhalten gebliebenen Liebescodex jener Gerichtshöfe mittheilt, sondern auch die Ansicht vertritt, daß die Frauen, die sie in's Leben riefen und sie bildeten, hauptsächlich die Empfindungen und Rechte des weiblichen Herzens gegen die Willkür, mit der in der Ehe durch ihre Väter im Familieninteresse über sie verfügt ward, zu vertheidigen und einen veredelnden Einfluß auf das Verhältniß der Geschlechter auszuüben gesucht hätten. Das letztere wird auf Grund jenes überlieferten Codex den Franzosen aber eher, als uns Deutschen einleuchten, wie jene ja auch wieder heute ähnliche Wirkungen ähnlichen Verhältnissen gegenüber ihrem Ehebruchs-Drama zusprechen. Gleich das erste Gesetz dieses Code d'amour wird uns an diese Dramen erinnern und eben darum auch Bedenken erregen. Es heißt: „Die Ehe ist kein Hinderniß für die Liebe.“ Denn nach meinem Dafürhalten verdient es die Auslegung nicht, welche ihm Klein (Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 57) zu Theil werden ließ, indem er sagt: Der Code d'amour erklärt die Liebe unter Eheleuten für nicht gut möglich, denn der Liebesgenuß vermindere die Liebe, und die Leichtigkeit, ihn in der Ehe zu befriedigen, widerspreche der wahren Liebe, die ein reiner Huldigungscultus, ein Seelenverhältniß sei, das der körperliche Besitz aufhebt.“ Dieser reine Huldigungscultus des Code d'amour ist im Gegentheil auf sehr greifbare Dinge gerichtet und schließt den körperlichen Besitz keineswegs aus. Ich will mich hierfür nur auf einige dieser Gesetze berufen. Art. VI. L'homme n'est admis aux intimités d'amour qu'à l'âge de la pleine puberté. Art. VII. Nul ne doit être privé, sans cause majeure, de la jouissance de son amour. Art. XXVI. L'amour

lyrischen Formen seien noch das Schäferlied (pastoreta oder pastorella), das Tag- und das Abendlied, die Ballade (balade), das Tanzlied, der Rundgesang, die Sextine (sechszeilige Strophen, von denen die zweite die erste in umgekehrter Anordnung wiederholt), der Sermon (sermon), das moralische Gedicht genannt. Die provençalische Pastourelle scheint von der nordfranzösischen angeregt zu sein, obschon sie von einer ganz anderen, und was für die vorliegende Betrachtung von Wichtigkeit ist, immer von dialogischer Form ist. Die nordfranzösische Pastourelle ist volksmäßig. Die provençalische nicht, ihr geht die innere Wärme und charakteristisches Costüm ab*). Auch die provençalische Romanze, obschon erzählend, ist lyrischen Charakters. Von epischen Formen, die bei den Provençalen verhältnißmäßig spärlich vertreten sind, wurden hauptsächlich der Roman, die Novelle und die Legende gepflegt, doch ist hier nordfranzösischer Einfluß nachweislich. Immer bewahrte ihre Dichtung aber sowohl in den Formen, wie in der Behandlung derselben ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, und obschon die römischen Dichter den Troubadours theilweise bekannt waren, läßt sich doch nirgends Nachahmung derselben beobachten.

Die dramatische Dichtung war lange nur durch ein einziges und nur theilweise in provençalischer Sprache geschriebenes Mysterium (s. S. 39), das erhalten geblieben, vertreten. Doch führten die Gebrüder Parfait**) mit Beziehung auf Nostradamus (s. a. S. 90) und Duverdier***) noch eine größere Anzahl dramatischer Dichtungen mit Angabe der Autornamen, zum Theil selbst des Inhalts, an, von denen ein satirisches Drama: l'herésie des Pères (l'hérégia dels Peyres) von Anselm Faydit, welches gegen die die Albigenser verurtheilenden Concile gerichtet ist, und fünf gegen die Königin Johanna von Neapel gerichtete satirische Stücke besonders hervorgehoben werden, die Parasol († 1383 an Gift) geschrieben, dem damals

---

ne doit rien refuser à l'amour. Sowie das Codicil: Qu'un modeste rougeur accompagnera toujours les voluptés d'amour, soit qu'on les donne, soit qu'on les reçoive.

*) J. Brakelmann, Die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie. Jahrb. für roman. und engl. Lit., Bd. IX. S. 155 u. f.

**) a. a. O. I. p. 12 u. f.

***) Croix du Maine et Duverdier. Bibliothèque française. Lyon 1585.

in Avignon residirenden Papste gewidmet und dafür von diesem das Canonicat zu Fisteron erhalten haben soll*). Von all diesen Stücken ist aber nichts mehr vorhanden und auch die Gebrüder Parfait, obschon sie den Inhalt mittheilen, scheinen sie nicht gesehen zu haben, weshalb neuere Gelehrte, welche den Quellen derselben mißtrauen, bezweifeln, daß diese Stücke überhaupt existirten. Diese Begründung scheint mir indeß kaum zuverlässiger, als die Mittheilungen des Nostradamus irgend sein könnten. Auch werden wir später noch einigen Resten der provençalischen Dramen zu begegnen haben.

Was die Wirkungen der Provençalen auf die Entwicklung der Ritterdichtung anderer Länder betrifft, so mußten schon die Kreuzzüge die provençalischen Ritter, Troubadours und Jongleurs mit der Ritterschaft anderer Länder in Berührung bringen. Aber auch sonst hat es nicht an Gelegenheit zu weiterer Wechselwirkung beider gefehlt. Der Krieg gegen die Albigenser, die Eroberung der Provence durch Frankreich, die Aufforderung, welche die spanischen Könige an die Ritterschaft Frankreichs ergehen ließen, sich am Kampfe gegen die Mauren zu betheiligen, sowie endlich die Heirathen, welche die großen Geschlechter des französischen Südens mit denen des Nordens verbanden, boten hinreichende Gelegenheit zu einem wechselseitigen Einfluß dar, welcher dann durch die nordfranzösischen Dichter wieder auf England hinüber wirken konnte. Gleichwohl behielt der Charakter der süd- und der nordfranzösischen Dichtung seine eigenthümliche Verschiedenheit, die in gewissem Umfange eine gegensätzliche war.

So hat auch das Verhältniß zwischen den ritterlichen Dichtern und den ausführenden Spielleuten sich im nördlichen Frankreich etwas anders als im südlichen ausgebildet. Die mit den eingedrungenen Normannen nach Frankreich gekommenen Skalden hatten unter den veränderten Verhältnissen und Einflüssen bald einen

*) Warton, History of English poetry ist zwar der Ueberzeugung, daß hier unter Tragédies nur tragische Erzählungen gemeint seien. Dem steht jedoch entgegen, das nach Angabe der Gebr. Parfait, das Faidit'sche Drama auf einer der Herrschaften des Grafen Montferrat öffentlich aufgeführt worden ist. Auch Ebert ist Warton's Ansicht. In einem Artikel: Die Quellen des Nostradamus (Jahrb. d. rom. und engl. Literatur) sucht er darzuthun, daß die fünf Tragödien des Parasol, der in Diensten der Königin Johanna stand, nichts als Klagelieder waren.

anderen Namen erhalten. Sie wurden nun ménéstriers (von minister, ministrelus) genannt. Doch waren sie anfangs noch immer wie jene in der Heerfolge der Fürsten und gaben im Felde das Zeichen zur Schlacht, wie dies von dem Menestrier Taillefer berichtet wird, der Wilhelm den Eroberer nach England begleitete. Auch trugen sie während der Tafel der Großen ihre Gedichte vor, was unter Anderem vom Dichter Heliand am Hofe Philipp Augusts erzählt wird; ein Gebrauch, der sich sogar bis zu Carl V. (von Deutschland) erhielt. Menestriers standen ursprünglich immer in dem Dienst eines Großen, wie sie ja ihren Namen hiervon hatten. Aber ihre Zahl vergrößerte sich und damit verloren sie auch an Bedeutung. Nicht wenige wurden hierdurch auf ein Wanderleben verwiesen, welches sie mit den Joculatoren in Berührung bringen mußte. Wie in der Provence wurden sie nun auch hier oft mit diesen verwechselt, gleichwie von letzteren wieder die besseren Elemente in die Menestrandie, d. i. in die Verbindungen übergingen, von denen bereits früher die Rede war (S. 81).

Indessen glaube ich, daß man die Joculatoren meist mit dem Namen von Jongleurs bezeichnete und die unter Carl d. Gr. gegen das Halten von Jongleurs gerichteten Verbote sich nicht auf die Menestriers bezogen. Ich schließe dies aus dem Umstande, daß Philipp August., welcher selber Menestriers in Diensten hatte, die Jongleurs von seinem Hofe und aus seinen Staaten verwies. Es scheint, daß eine gewisse Anzahl von ihnen dabei in eine Ausnahmestellung gerieth, da es ihnen unter gewissen Bedingungen gestattet wurde, in Paris zu bleiben. Auch wurde ihnen eine bestimmte Straße angewiesen, die nach ihnen den Namen der Rue des Jongleurs führte. Jedenfalls reformirten sich diese Leute, unter denen anfangs nur Joculatoren gemeint waren*), schnell, und ein Theil von ihnen ging in die M e n e st r a n d i e über, wenigstens unterscheidet eine Verordnung des Prevot von Paris vom Jahre 1340 dieselben nun als jongleurs und jongleresses und als menestreurs und menestrelles. Auch der Name der von ihnen bewohnten Straße wurde später in

*) Es ist aus den königl. Ordonnanzen dargethan, daß darunter Leute waren, welche Affen sehen ließen, andere spielten auf Instrumenten oder tanzten wohl auch, was wohl hauptsächlich den Frauen zufiel, denn es gab auch deren mit unter ihnen.

den der Rue St. Julien des ménétriers umgewandelt. Allerdings scheinen diese menestreurs tief unter der früheren Bedeutung des Namens eines ménéstrier gestanden zu haben, nichtsdestoweniger aber doch über den von ihnen hier unterschiedenen Jongleurs. Es geht zugleich aus jener Verordnung hervor, daß beide eine bestimmte Verfassung und Rangordnung hatten, insofern darin von Meistern und Lehrlingen die Rede ist. Auch wurden sie durch dieselbe an gewisse Vorschriften gebunden, die zu erfüllen sie sich durch ihre Namensunterschriften anheischig machten. An der Spitze derselben steht Pariset, menestrel du Roy*). Wenn diese Menestriers damals schon dramatische Darstellungen in den Häusern bei festlichen Gelegenheiten gegeben haben sollten, so würden wir kaum zu bezweifeln haben, daß auch Frauen dabei mitwirkten. Jedenfalls geht aber aus jener Verordnung hervor, daß diese Jongleurs und Menestreurs mit ihren Künsten bei solchen Gelegenheiten in den Häusern aufwarteten.

Ursprünglich vereinigte der ménéstrier oder minstrel in sich das Erfinden des Gedichts mit dem Vortrag. Doch hatte er zur musikalischen Begleitung wohl noch seine instrumenteurs. Der Name Maître, welchen er annahm, bezog sich vielleicht mit auf dieses oder auf das Verhältniß zu Schülern. Die instrumenteurs oder joueurs standen aber nicht in ihrem, sondern im Dienste des ihnen gemeinschaftlichen Herrn. Doch waren die ménéstriers ihnen vorgesetzt. Erst später, mit der ritterlichen Dichtung, kam der Name Trouvère auf, durch welchen anfangs der eigentliche Erfinder vom ménéstrier und vom joueur unterschieden wurde, die nun mit einander verschmolzen.

Die Trouvères ahmten zunächst die Gesänge der gälischen Barden nach, von denen diese Nachbildungen den Namen Lais erhielten. „Wie die niederbretonischen Lais oder Volksballaden," heißt es bei Klein**), „Nachahmungen der Leudi genannten Lais der gälischen Barden waren, so wurden erstere, die bretonischen Volksballaden, von den Trouvères in ihren Lais de Chevalerie

*) Diese Verordnung findet sich abgedruckt bei Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XII. et XIII. siècles und ist den Establissements des mestiers de Paris von Est. Boileau entnommen.

**) a. a. O. Bd. IV. S. 99.

nachgeahmt." Im 12. Jahrhundert entstanden dann die versificirten Romane nach lateinischen Uebersetzungen bretonischer Lais oder nach schon vorhandenen französischen Prosaübersetzungen. Unter Chansons de geste wurden Gesänge verstanden, die von Instrumenten begleitet und in denen wirkliche oder auch nur erfundene Heldenthaten gefeiert wurden. Sie waren ursprünglich den Geschlechtssagen (gesta) entnommen, woher auch ihr Name. Erfindung wurde besonders an ihnen geschätzt und man suchte und fand diese theils im Abenteuerlichen und Wunderbaren, theils in der glücklichen Verbindung verschiedener Sagen. Jenes entsprach dem Volkscharakter und dem Wunderglauben der Zeit. Die fabliaux behandelten kürzere scherzhafte, erfundene oder dem Leben des Tages entnommene Begebenheiten.

Nach diesen verschiedenen Gattungen unterschied man die Trouvères oder Dichter wohl auch noch als gesteurs und fabliers. Alle diese Namen flossen aber wieder in den der ménéstriers und jongleurs zusammen, welche mit der Zeit alle diese Künste in sich vereinigten. So erzählt Roquefort*), wie nach einem alten Schlosse zwei Truppen solcher Leute auf einmal gekommen seien und den Herrn desselben durch einen Wettstreit zu belustigen suchten. Indem sie sich scheinbar einander in Schatten stellten, berühmte sich jeder Theil besserer Künste und brachte dieselben dann vor. Es ergab sich daraus, daß sie alle Dichter und Dichtwerke der Zeit kannten, sowohl in Latein wie in der Landessprache zu erzählen verstanden, mit den Sagen der Ritter Carls d. Gr. so gut wie mit denen der Tafelrunde vertraut waren, Lieder jeder Art auf den verschiedensten Instrumenten**) vortragen konnten und sich unerschöpflich in allen erdenklichen Spielen und Künsten erwiesen.

---

*) a. a. O. p. 91.

**) Die Musik hatte sich unter dem Einfluß der römischen sehr früh im nördlichen Frankreich und in Flandern entwickelt. Eine große Revolution brachte in ihr die Einführung der Orgel in den Kirchengesang hervor. Pipin erhielt 757 die erste vom Kaiser Constantin Copronymos zum Geschenk. Man sagt, daß viele Personen, welche dieselbe das erste Mal hörten, ganz in Extase geriethen. Es entstand jetzt der organisirte Gesang, bei welchem das Instrument nicht mehr im Ton, sondern in der Terz oder Quinte begleitete. Die Ausbildung der übrigen Instrumentalmusik ist in dieser Zeit vornehmlich den Vereinigungen der Menestriers zu danken. Roquefort gibt (a. a. O. p. 105) eine Uebersicht und Erklärung der

Der Grundzug der nordfranzösischen Poesie war im Gegensatz zur südfranzösischen ein epischer. Trotz des Hanges zum Abenteuerlichen und Wunderbaren war auch sie überwiegend eine Sache des Verstandes, doch jenes praktischen Verstandes, den der Franzose mit dem Namen bon sens bezeichnet und dem die dem Nordfranzosen eigene Lebenslust und ein kräftiges Frohgefühl seine bestimmte Richtung auf das Leben gaben. Es lag dem nordfranzösischen Geiste fern, die Poesie, wie die provençalischen Dichter, zu einem bloßen Spiel des Gedankens zu machen. Die Allegorie, die die nordfranzösischen Dichter mit besonderer Vorliebe ausbildeten, dürfte hiergegen zwar sprechen. Allein die Allegorie ist, wo sich dieselbe bei ihnen als ein bloßes Spiel des Gedankens darstellt, gerade ein Beweis, wie wenig ihm dieses gemäß ist. Meist aber hat sie einen lehrhaft satirischen, d. i. also doch auf das Leben gerichteten Charakter. Die lehrhaft rhetorische und die witzig satirische Poesie sind die beiden Hauptformen der subjectiven Seite des nordfranzösischen Geistes, von ihnen sind aber noch die rein lyrischen, der Empfindung entsprungenen Formen zu unterscheiden.

Die wichtigsten Formen der ersteren Art waren: die Sermons, Exemples, Fables, Dits, Songes, Complaints, Disputations und Batailles. Als rein lyrische Formen mögen die Chansons und die jeux-partis genannt werden, denen sich die pastourelles und Serventois anschlossen. Erst später traten die gekünstelten Formen der Quatrains, Triolets, der Rondeaux und dessen, was man hier damals Balladen nannte, hervor.

Auch der Roman nahm die Allegorie in sich auf. Der Roman von der Rose zeigt dieselbe auf ihrer Spitze. Er hat sie in die Mode gebracht, keineswegs aber nahm sie von ihm ihren Ausgang.

Schon die germanischen Völker kannten, wie ihre Volksfeste beweisen, die Allegorie. Doch auch den Römern war sie nicht fremd.

---

damals gangbaren Instrumente nach einer Stelle des Poeten Guillaume de Machault, es kommen darin vor: die Viole, die Rubelle, die Guitarre, Enmorache und das Micanon, die Citole, das Psalterion, die Harfe, das Tambourin, die Trompa, die Handorgel, das Horn, die Pickelflöte, die Chevrette und verschiedene andere Flöten, die Doucette, der Cymbal, das große deutsche Horn, die Buccina, das Monocord &c.

Sie führten in ihre Mythologie schon personificirte Begriffe ein. Etwas Aehnliches zeigt sich in einzelnen Werken der Philosophie, denen man seit Plato eine dialogische Form zu geben liebte, in die man dann wohl auch bestimmte Begriffe redend mit einführte. Dies ist z. B. in dem Buche vom „Troste der Philosophie“ des Boëtius (gest. um 524) der Fall, welches fast durch das ganze Mittelalter eine große Wirkung ausübte. Auch in dem schon früher erwähnten dramatischen Werke des Decius Magnus Ausonius „von den sieben Weisen“ traten diese letzteren eigentlich nur als Personificationen der Begriffe ihrer verschiedenen Weltanschauungen auf. Ebenso bemächtigten sich die christlichen Kirchenlehrer der Allegorie sehr zeitig für ihre Darstellungen, wofür nur auf des Aurelius Prudentius Clemens (um 380 zu Saragossa geb.) „Psychomachie“, hingewiesen werden soll, ein Gedicht, welches den Kampf zwischen den personificirten Lastern und Tugenden und den Sieg dieser letzteren in 6 Zweikämpfen besingt, so wie auf das dem Isidorus von Sevilla zugeschriebene: „De conflictu vitiorum et virtutum liber“, ein dem vorigen verwandtes Werk, welches wieder in dialogischer Form ist und vierundzwanzig dergleichen Kampfpaare vorführt. Eine bestimmte dramatische Form sehen wir dann die Allegorie schon in jenen von Gregor v. Tours erwähnten Barbatoriae (s. S. 31), besonders aber in dem Drama von „Glauben, Liebe und Mitleid“ der Nonne Hroswitha gewinnen, der ersten uns bekannten Moralität. Allgemeiner tritt die Allegorie jedoch erst unter dem Einflusse der scholastischen Philosophie hervor, welche das wahre Wesen der Dinge in den Begriff setzt. Denn hierdurch mußte es einen gewissen Reiz erhalten, die Vorgänge des Lebens auf ihren begrifflichen Gehalt zurückzuführen und dann nur durch diesen, welchen man hierzu personificirte, darzustellen. Indem man diese Darstellungen aber in Zusammenhang mit der christlichen Lehre, mit der christlichen Moral brachte und einen dieser entsprechenden Zweck mit ihnen verband, wurden sie eben zu dem, was man ursprünglich unter Moralitäten verstand, die aber im Laufe ihrer Entwicklung einen verschiedenen Charakter gewannen und zeigten.

Doch hatte sich neben ihnen unter dem Einfluß der bei den Trouvères entstandenen Disputations, Batailles und Jeux-partis

noch eine andere Art allegorisch-dramatischer Spiele aus den Entremets entwickelt, d. i. aus den in Frankreich, Burgund und Flandern, bei den Festen der Großen zwischen den Gängen der Mahlzeiten üblichen Schaustellungen*). Sie mögen theils von poetischem, theils von satirischem, oder auch lobrednerischem Charakter gewesen sein.

Die Trouvères, welche sich, wie wir bereits fanden, sowohl der Mysterien, wie der Moralitäten und zwar zunächst im Sinne der Kirche bemächtigt hatten, die sich ihrer wohl auch hierzu bediente (s. S. 59), scheinen zugleich diejenigen gewesen zu sein, welche, indem sie den Mysterien eine kunstmäßigere Ausbildung zu geben suchten, mehr und mehr weltliche Elemente in sie aufnahmen, und hierdurch ihren Charakter völlig veränderten. Es hing dies mit den Berührungen und der gelegentlichen Verschmelzung der Trouvères mit den Joculatoren in der Menestrandie, sowie auch noch damit zusammen, daß sich neben den kirchlichen und den höfischen Spielen auch volksthümliche ausgebildet hatten, welche freilich meist nur den Charakter von Stegreifspielen gehabt haben mögen.

Neben der gewerbsmäßigen Menestrandie hatten sich nämlich in den Städten des nordöstlichen Frankreichs und Flanderns aus dem

*) Sie entstanden wahrscheinlich aus den Erzählungen, welche die Trouvères ihren Herren bei Tafel vortragen mußten. Bei festlichen Gelegenheiten mochte man nämlich auf prächtigere Unterhaltungen und Ueberraschungen sinnen; lebende Bilder, mechanische Künste traten an ihre Stelle, später auch Tänze und dramatische Scenen. In der Beschreibung einer öffentlichen Mahlzeit, welche der französische König Philipp der Schöne 1300 hielt, heißt es sogar schon, daß die Gesellschaft durch allerlei musikalische Aufführungen und durch Komödien der Farceurs, Jongleurs und Lustigmacher unterhalten wurde (Warton's history of English poetry I. p. 26). Diese Schaustellungen waren so beliebt, daß sie bald bei den Einzügen der Großen auf offener Straße stattfanden; zuweilen waren dann selbst Mysterienspiele darunter. Andererseits nahmen sie wohl aber auch einen übermüthigen, gewagten und barocken Charakter an; so bei dem Einzuge Ludwig XI. in Paris (1461), bei welchem an einem Springbrunnen drei nackte Jungfrauen als Syrenen angebracht waren, „welche so herrliche Brüste und Körperformen besaßen, daß man sich nicht satt daran sehen konnte.“ Die Kehrseite hierzu bildete das Urtheil des Paris beim Einzuge Karl des Kühnen in Lille (1468). Hier stellte eine Frau von riesiger Größe mit einem unförmlichen Bauche die Venus, eine ebenso große, aber spindeldürre Gestalt die Juno dar, während eine häßliche, verwachsene Zwergin als Minerva figurirte.

hier aufblühenden und selbstbewußter auftretenden Bürgerthum Vereinigungen zu dem Zwecke gebildet, Poesie und Musik zu befördern. Sie waren aus Bürgern, Künstlern und Handwerkern zusammengesetzt, doch traten, je nach den besonderen Zielen, die sie verfolgten, wohl auch Gelehrte, Geistliche, sowie Trouvères zu ihnen hinzu. Diese Vereinigungen hatten besonders in der Normandie, Picardie, in Artois und in Flandern einen raschen Aufschwung genommen. Sie gaben ihre Feste, bei denen ursprünglich musikalisch-poetische Wettkämpfe stattfanden, unter dem Schatten der Bäume (meist Ulmen), auf offenen Plätzen, wonach sie dann wohl gieux sous l'ormel*) genannt wurden, oder auch palinodi nach dem Namen der zumeist dabei üblichen Gesänge**). Es fanden dann wohl Preiskrönungen statt und, der Sieger empfing eine der Emblemen der heiligen Jungfrau: einen Rosenkranz, ein Ehrengefäß, einen Stern oder einen Spiegel. In den Niederlanden, wo diese Vereinigungen später einen akademischen Charakter gewannen, erhielten sie auch einen dementsprechenden Namen, als chambres rhétoriques. Hier aber wurden sie bald nach der Bühne, auf welcher jene Wettkämpfe stattfanden, puy (von podium) genannt. Die berühmtesten dieser puy's waren die von Caën, Dieppe und Rouen in der Normandie, die von Beauvais und Amiens in der Picardie, die von Bethune und Arras in Artois, und die von Lille, Cambrai, Douai und Valenciennes in Flandern. Wie fast Alles im Mittelalter, waren auch diese Vereinigungen und ihre Darstellungen in Verbindung mit der Kirche gebracht und gewöhnlich unter den Schutz der heiligen Jungfrau gestellt, deren Feste sie zu verherrlichen hatten. Auch scheint allmählich der Hauptzweck gerade der berühmtesten unter ihnen der Darstellung kirchlicher Spiele und dabei der

*) Antony Méray, a. a. O. p. 82 u. f., läßt die gieux sous l'ormel im Süden Frankreichs entstehen, wo sie nach ihm zu den geselligen Unterhaltungen der vornehmen Welt gehörten und eine Art geistreicher Gesellschaftsspiele darstellten. Als Beispiele weist er auf das jeu de Pélerin à St. Coisne und das du roi et de la reine hin, die in Adam de la Hale's Schäferspiel vorkommen. Das letztere wurde von der Synode zu Worcester (1240) den Geistlichen zu spielen verboten.

**) Balladen und Rondeaux, deren Refrain von der anwesenden Menge wiederholt wurde.

Verherrlichung der Jungfrau gewidmet gewesen zu sein. Indessen gewannen die weltlichen Elemente derselben wohl bald die Oberhand, was schon aus den von ihnen erhalten gebliebenen Mirakelspielen zu erkennen ist. Erst im 13. Jahrh. mögen einige dieser Puy's eine durchaus weltliche Richtung angenommen haben. Dies geht aus den wenigen bis jetzt an's Licht gezogenen weltlichen Spielen dieser Art hervor, die sämmtlich dem 13. Jahrhunderte und einem einzigen puy, dem von Arras, angehören, welcher nur erst kurz vorher reformirt worden war, d. i. wie Magnin meint, eine weltliche Einrichtung erhalten hatte. Doch wurden um diese Zeit die Feste noch einiger anderer Puy's, gleich dem des Puy von Arras, auf den Maitag oder den St. Valentinstag verlegt*). Die weltlichen Spiele Adam's de la Hale stellen sich in der Isolirung, in der sie bis jetzt so ziemlich geblieben sind, als eine für ihre Zeit fast wunderbare Erscheinung dar, da in ihnen die Keime eines ganz neu, aus neuem, ich möchte fast sagen modernen Geiste, entstehenden Dramas schon zu verhältnißmäßig hoher Entwicklung gekommen sind. Es ist jedoch keineswegs anzunehmen, daß sie ganz ohne Vorbild und Nachfolge waren und lediglich als das Erzeugniß eines einzelnen, seiner Zeit vorauseilenden Genies zu betrachten sind. Auch dürfte man Spuren des in diesen Dramen wirksamen Geistes schon in einem etwas früheren Fabliau, Aucassin et Nicolette**), wenn auch in einer anders gerichteten Weise, begegnen, welches Roquefort sogar schon ein Spiel nennt, insofern er annimmt, daß dieses Gedicht, welches abwechselnd in Prosa und Versen geschrieben ist, was die Prosa betrifft, von dem Trouvère, was die Verse angeht, von einem ihn begleitenden Chore vorgetragen worden sei, worauf allerdings gewisse Anweisungen des Textes hindeuten. Nur ist in den Spielen Adams kein Hauch von der Empfindsamkeit anzutreffen, mit welcher die Naivetät dieses Gedichts schon versetzt ist, die er im Gegentheil ganz von sich abweist.

Adam de la Hale, auch der Bucklige von Arras genannt,

---

*) Siehe über alles dies Magnin, Journ. des Savants 1846, p. 546 u. 547, sowie Roquefort, a. a. O. p. 94 u. 95.

**) Von Le Grand d'Aussy ins Neufranzösische übersetzt.

ein Spottname, gegen den er in einem seiner Gedichte protestirt, wurde um 1240 geboren und empfing seine Erziehung in der Abtei von Vaucelles, in der er zum Geistlichen gebildet werden sollte. Die Liebe zur Kunst und zu einem schönen Mädchen ließen ihn jedoch den heiligen mit dem freien Stande der Sänger vertauschen. Der Umstand, daß er in seinem Jeu Adam ou de la feuillée, welches, wie mit großer Sicherheit anzunehmen, 1262 geschrieben ist, sein eheliches Verhältniß und seine Frau dem Gelächter seiner Landsleute preisgab (denn er hat sowohl sich, wie seine Frau, seinen Vater und eine größere Zahl bekannter Personen von Arras namentlich in dasselbe eingeführt), hat einige Geschichtsschreiber veranlaßt, diese Dichtung nicht ihm, sondern seinem Zeitgenossen Jean Bodel d'Arras zuzuschreiben*). Ein anderer Dichter der Zeit, Baude Fastoul, hat aber in seinem Gedichte Le Congé Adam als den Verfasser bezeichnet. Spätere Biographen haben nun die in dem genannten Stücke geschilderten Vorgänge für wirkliche Thatsachen an- und in die Lebensgeschichte des Dichters aufgenommen. Adam würde hiernach seine junge Frau, blos weil sie aufgehört, ihn zur Liebe zu reizen, nicht nur verlassen, sondern noch überdies der Verspottung überliefert haben. Magnin sträubt sich gegen eine solche Annahme und meint, daß es sich damit wohl ähnlich verhalten dürfte, wie mit dem von Molière in seinem Impromptu de Versailles geschilderten Verhältnisse dieses Dichters zu dessen Frau, zu welcher er ja auch in sicherem Widerspruch mit der Wirklichkeit darin sagt: Taisez vous ma femme, vous êtes un bête! worauf diese sich darüber beklagt, wie sehr die Heirath die Männer verändere. — Das Alter, in welchem Adam sein Spiel geschrieben (er zählte erst 22 Jahr), läßt seine Frau allerdings noch so jung erscheinen, daß die von ihm in seinem Stücke gegebene Schilderung gewiß nicht zutreffend war. Wie es sich aber damit auch verhalten möge, so siedelte Adam doch nicht, wie er in seinem Stücke gedroht, nach Paris über, obschon er wegen gewisser in seiner Vaterstadt ausgebrochenen Streitigkeiten dieselbe bereits im nächsten Jahre verließ. Auch kehrte er kurze Zeit später wieder nach Arras zurück, wo er bis zum Jahre 1282 geblieben zu sein scheint, in welchem

*) Siehe Roquefort a. a. O. p. 261.

er den Grafen Artois, der in einer politischen Mission nach Neapel ging, dorthin begleitete, wo er kurze Zeit später, 1286, auch starb, und wo der Graf von Artois ihm ein Denkmal errichten ließ. Sein Jeu de Robin et Marion*), „chi commeche li gieux de Robin et de Marion c'Adans fist“ heißt es in dem Manuscript desselben, scheint 1285 in Neapel entstanden zu sein.

Das Jeu d'Adam besteht aus 17 Personen, die theils der Umgebung des Dichters, theils der Feenwelt angehören. Es kann in seinem realistischen Theile als das älteste Lustspiel im modernen Sinne bezeichnet werden. Der romantische Theil bezieht sich auf einen alten Volksglauben, nach welchem am ersten Mai jedes Jahres die Fee Morgane mit ihrem Gefolge erscheint, um auf einem schattigen Platze Erfrischungen einzunehmen, die man ihr im Grünen bereitet hat. Sie kommt von dem wilden Heere des Hennequin angekündigt und geleitet, den Magnin in dem Verdacht hat, der Urältervater des späteren Harlekin gewesen zu sein. Zu Adams Zeit hatte derselbe etwa die Bedeutung des Erlkönigs, und wie bei Shakespeare Oberon, um sich Titanien zu versöhnen, Puck an diese entsendet, so schickt hier der in Morgane verliebte Hennequin seinen Croquessos an letztere ab. Beide Theile des Spiels, die ihm den Doppeltitel gegeben haben, sind leicht mit einander verknüpft. Dieses selbst aber läuft schließlich in die Allegorie eines Gelegenheitsspiels zur Verherrlichung des Puy's von Arras und seines Prinzen aus, immerhin aber so, daß der realistische Scherz schließlich doch wieder über die Romantik den Sieg davon trägt und das letzte Wort behält.

Die Stärke des Stücks liegt in der Charakteristik. In ihr kündigt sich bereits der Geist einer neuen Zeit, eine frische und individuelle Selbständigkeit der Lebensauffassung, eine Freiheit, Sicherheit, Kraft der Individualisirung an, wie wir ihr weder vor, noch zwei Jahrhunderte nach ihm in den dramatischen Spielen wieder begegnen. Ich hebe, um dies erkennen zu lassen, nur eine Stelle des Eingangs hier aus:

„Warum ich mein Kleid vertauscht, wollt ihr wissen? Weil ich mir eine Frau nahm, ihr Herren! Jetzt aber wend' ich mich wieder zur Klerisei zurück. Ich will an den alten Traum wieder anknüpfen, zuvor aber Abschied nehmen von euch. Keiner soll sagen, daß ich mich umsonst berühmt, nach Paris zu gehen. Man

*) Coussemaker, E. de, Oeuvres d'Adam de la Hale. Paris 1872.

kann immer noch wieder vernünftig werden, wie sehr man auch schon verzaubert war; denn große Krankheit gibt lange Gesundheit. Nein, lachet nur nicht! Mich haben die Freuden, die ich in Arras genoß, noch nicht so gefangen genommen, daß ich den Studien darüber entsagte. Da Gott mir Talent gab, so will ich's auch zeigen. Ich habe hier lange genug die Taschen mir leichter gemacht."

„Aber — wirft man ihm ein — was soll aus Marion, eurer jungen Frau, werden. Wen die heilige Kirche zusammengegeben, den kann nichts wieder trennen. Das hättet ihr euch vor der Ehe zu überlegen gehabt."

„Wahr — erwiderte Adam — und wie ein Orakel gesprochen. Wer aber ist, so lange er jung, wohl so weise? Die Liebe hatte mich in dem Punkte gepackt, wo der Liebhaber sich zweimal spornen muß, um zur Vertheidigung überzugehen. Sie hat mich im ersten Kochen der Jugend ergriffen, mitten in dem Keimen und Sprossen der hitzigen Jahreszeit, da die Sache im vollsten Safte stand. Da denkt keiner an das, was ihm nützt, sondern nur, wornach ihn gelüstet. Der Sommer war mild und rein, grünend und blühend, vom Gezwitscher der Vögel erheitert. Ich befand mich grade unter den hohen Laubdächern eines Gehölzes, an einer plätschernden Quelle, deren Wasser über glitzernden Sand floß, da ich derer, die nun meine Frau ist, und deren Haut mir jetzt bleich und gelblich erscheint, zuerst ansichtig wurde. Wie lachend, wie voll des süßesten Liebreizes, wie zierlich erschien sie mir da — und jetzt — wie dick, wie langweilig und reizlos. Ihr Haar war von goldigem Glanz, glatt, wellig, elastisch. Und nun — wie fahl und unansehnlich fällt es in schlaffen Striemen herab! Ach, Alles erscheint mir verändert an ihr. Wie edel, weiß, frei und gewölbt war damals die Stirn, die heute so schmal und gerunzelt ist. Die Brauen waren fein, zierlich geschwungen, von dunkelstem Braun und, um die Schönheit ihres Blickes zu heben, wie mit einem Pinsel gemalt. Jetzt laufen sie grade hin und, als ob sie davon fliegen wollten, auseinander. Ihre Augen, nun schwarz, erschienen mir damals vom leuchtendsten Blau, fein gespalten, innig und groß, mit zierlichen Lidern, die sich mit einem Zwillingspaar der niedlichsten Fältchen nach Willkür schlossen und öffneten. Ihr Blick ganz Unschuld und Liebe! Dazwischen der feine, schmale Rücken der Nase, der ihrem ganzen Gesicht das herrlichste Ebenmaß und den Ausdruck frischester Heiterkeit gab; zu beiden Seiten umrahmt von einer schneeigen Wange, die, wenn sie lachte, zwei Grübchen zeigten durchhaucht von einem schimmernden Roth, das bis unter die Haare verlief. Nein! Gott würde nicht zu Stande kommen, ein Gesicht wie das zu erschaffen, als welches das ihre mir damals erschien. Und dann dieser Mund, voll in der Mitte und nach den Seiten in zwei spitze Winkel verlaufend, wie eine erbrechende Rose, so frisch und so roth, mit einer Reihe glänzender Zähne darin, fest aneinander geschlossen, darunter das gespaltene Kinn, an das sich ein Hals schloß, der bis an die Schultern nicht die leiseste Einsenkung zeigte, nach vorne gewölbt; der Nacken von reinster Weiße und Glätte, edel geformt, sich etwas über das Kleid hervorwölbend. Die Achseln, ein wenig frei, von denen zwei Arme niederfielen, schmal und voll, je wie es der Gliederung derselben entsprach. Doch entzückte es fast noch mehr, ihre weißen Hände zu sehen, aus denen die anmuthigen langen Finger hervorwuchsen mit den feinen Gelenken, den schlanken Spitzen, von schönen Nägeln bedeckt, durch welche das Blut

schimmerte, flach und zierlich und fast von der Farbe des Fleisches. Und nun will ich euch noch den Reiz ihres Körpers vom Halse herab zu schildern versuchen, zunächst die zwei runden Mamellen, kurz und fest, von spitz aufsteigender Wölbung, das Thal der Liebe umschließend, das sich hernieder zur Herzgrube senkt. Und dann die flachen Hüften, die gerundeten Beine mit der Wade von schwellender Fülle, dem feinen Knöchel, dem gebogenen, nur wenig fleischigen Fuß. Das, Freunde, wären die Schönheiten, von denen sich sprechen läßt, doch denke ich, das Uebrige war nicht von minderem Werth. Genug, ich verlor darüber meinen Verstand und war nicht eher zufrieden, als bis ich mich aus einem Pfaffen in einen Ehemann verwandelt hatte."

Daß der Ton Adams bei aller Anmuth ein freier war, ist schon hieraus ersichtlich und man wird sich leicht vorstellen können, daß er mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit welcher er hier die Reize seines eigenen Weibes enthüllt, auch die Gebrechen, welche er geißelte, bloßstellte. Magnin*) glaubt, die drei Elemente der altattischen Komödie, wenn auch in ganz anderer Weise, in ihm wiederzufinden. Die persönliche Verspottung, die unverschleierte Unzüchtigkeit und die Anwendung des allen Glauben übersteigenden Wunderbaren. Indeß muß gesagt werden, daß Adam ebensowohl hinter der poetischen Kraft und Erfindung des griechischen Dichters, wie hinter dessen Kühnheit und Unzüchtigkeit zurückbleibt. Bei ihm scheint Alles das Werk übermüthiger Lebenslust und schalkhafter Satire zu sein.

Von nicht minderem Interesse ist das zweite der größeren, uns erhalten gebliebenen Spiele des Dichters: Robin und Marion, da es gewissermaßen das erste Beispiel eines Liederspiels ist. Die Verbindung von Musik und Dichtung kann uns im Allgemeinen nicht Wunder nehmen, da ja das Mysteriendrama sich aus und in dieser entwickelte. Es ist aber die besondere Art dieser Verbindung, die hier in's Auge zu fassen ist. Schon das „jeu d'Adam" war mit Liedern untermischt, sie waren aber nur eingelegt. Es lagen in ihnen, weder der Form, noch dem Inhalte nach, Motive der Handlung. Hier ist das anders. Der Gesang läßt sich hier von dieser nicht trennen. Charakter und Wirkung des Spiels erscheinen auf letzteren berechnet, selbst wenn auch hier einzelne Gesänge von Adam nur eingelegt wären. — Das Motiv seines Lustspiels — ein junger Ritter, der einem Schäfer sein Bräutchen abspenstig zu machen sucht — fand Adam in der Pastourellen-

*) Journal des Savants 1846, p. 554.

dichtung der Zeit in den mannichfaltigsten Formen der Behandlung bis auf die Namen schon vor. Robin und Marion war der beliebteste Stoff derselben. Auch der Wolf spielt fast immer schon seine Rolle darin *). Adam gewann seinem Gegenstand aber eine neue, ansprechendere und dabei ganz volksthümliche Seite ab. Nicht der Ritter wird Sieger. Es ist die Treue Marions, welche ohne jede sentimentale Affectation das Feld gegen die Versuchungskünste desselben behauptet. Und Robin, der gegen den gewandteren Ritter in seiner verdutzten Unbeholfenheit den Kürzeren zieht, beweist durch seinen Kampf mit dem Wolf, daß nicht Mangel an Muth, sondern nur die Ungleichheit der Waffen der Grund davon ist. Die frische, selbst derbe Naturwahrheit, mit naiver Anmuth und schlichter Empfindung verbunden, machen auch diese Dichtung zu einer sehr ansprechenden. Man wird aber die musikalische Wirkung noch mit in Betracht ziehen müssen **). Bei aller Einfachheit erscheint die Musik doch schon weiter entwickelt, als es an anderen Spielen der Zeit zu beobachten ist. Man findet hier Quinten- und Octavengänge, welche sich mit entgegengesetzten Bewegungen verbinden, und die Combination ist nicht ohne eine gewisse Eleganz. Die einzelnen Gesangsnummern unterscheiden sich als Arien, Couplets und Duos. Ensemblestücke fehlen darin. Eine genauere Inhaltsangabe des Stückes findet man bei Magnin ***) und Klein †). Wahrscheinlich wurde dieses Spiel zuerst in Neapel, dann aber auch in Arras gegeben. Es scheint, daß es hier großen Erfolg hatte, da es in einem Schriftstücke vom Jahre 1392 heißt, daß ein Stück dieses

---

*) J. Brakelmann in seiner Abhandlung über die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie (a. a. O.) gibt eine ganze Reihe von Beispielen.

**) Als Probe diene das ebenso originelle, als naiv herzliche Eingangsliedchen:

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'ara.
Robin m'acata cotele (Röckchen),
D'escarlate bonne e belle,
Suscanie et chainturele (Gürtelband),
A leur i va.
Robins m'a demandée, si m'ara.

***) Journal des Savants 1846, p. 629.

†) a. a. O. Bd. IV. S. 119.

Namens alljährlich in Arras gespielt wurde*). Nach dem Urtheile eines Zeitgenossen war Adam de la Hale vollkommen im Gesange und verstand „Chansons und Wechsellieder, Partures und Motetten" zu machen. Balladen schrieb er, man weiß nicht wie viel! Es ist nicht anzunehmen, daß ein Dichter von solcher Fruchtbarkeit in einer Gattung, in welcher er doch so große Erfolge hatte, wie im Drama, sich nur zwei Mal versucht haben sollte. Doch ist nur noch ein einziges kleines Stück dieser Art: „Le jeu du Pèlérin" erhalten geblieben, welches Roquefort**) dem Jehan Bodel, Andere dem Rutébeuf zuschreiben. In ähnlichem Geiste sind aber noch einige Dialoge und Monologe verfaßt, von denen Klein Beispiele gibt***). Auch eine Moralität gehört noch hierher: „De Pierre de la Broche qui disputa à fortune par devant Reson."

Zeigt sich in Adam de la Hale ein Trouvère, der, obschon gelegentlich noch höfischer Dichter, doch selbst als solcher ganz von einem neuen volksthümlichen Geist durchdrungen und auf dem besten Wege ist, ein eigenthümliches weltliches Drama zu schaffen, so werde ich an anderer Stelle noch den Antheil zu zeigen haben, welchen die Trouvères daran nahmen, den Mirakelspielen einen immer weltlicher werdenden Inhalt zu geben und es auf diese Weise mehr und mehr aus den Fesseln der Kirche zu befreien.

Auf die Dichtung keines anderen Landes konnte die nordfranzösische Ritterdichtung in demselben Umfange einwirken, als auf diejenige Englands, welches zu dieser Zeit die Sprache mit ihr gemein hatte. Wir sahen, daß mit den normännischen Eroberern normännische Skalden aus Frankreich herüber gekommen waren. Wir finden daher hier auch sehr bald Minstrels und Jongleurs im Dienste des Hofs und der Großen, die letzteren sogar auf offenen Straßen und Plätzen. Doch wird jener Einfluß des Weiteren erst bei der Betrachtung der in den Volkssprachen sich entwickelnden kirchlichen Spiele in's Auge zu fassen sein.

Die Einwirkung der französischen Ritterdichtung auf Deutsch-

*) Von Interesse ist auch die Nachricht, daß ein gewisser Jehan la Begue mit noch einigen Schülern, unter denen ein verkleidetes Mädchen war, nach Arras wanderten, um sich an diesem Spiele zu betheiligen.

**) a. a. O. S. 261.

***) a. a. O. Bd. IV. S. 123 u. f.

land war eine doppelte, sowohl von Süd- als von Nordfrankreich ausgehende. Doch kann sie hier übergangen werden, weil sie von keiner besonderen Bedeutung für die Entwicklung des Dramas war.

Was Italien betrifft, so hat sich die ritterliche Dichtung hier ebensowenig wie das Ritterthum selbst zu der Bedeutung anderer Länder entwickeln können. Die Ursache hiervon lag hauptsächlich in den freieren Municipalverfassungen der Städte, welche die Ausbildung des mittelalterlichen Feudalstaates hier vielfach hemmten. Immerhin aber konnte der ritterliche Geist der übrigen Länder nicht ganz ohne Einfluß bleiben. Das Verhältniß Italiens zu den deutschen Kaisern, die Römerzüge der letzteren, noch mehr aber die Kreuzzüge boten genug der Berührungen dar. Am wichtigsten hierfür war aber doch die Besitzergreifung der südlichen Länder Italiens durch die Normannen. Wir haben gesehen, wie sich unter dem Einflusse der von ihnen herbeigerufenen südfranzösischen Sänger eine eigene lyrische Dichtung entwickelte, die sogar wieder auf letztere rückwirkend war. Die Provençalen nahmen die in Sicilien entstandenen kunstvolleren lyrischen Formen, das Sonett, die Canzone auf und trugen zu ihrer Verbreitung in anderen Ländern mit bei. Das Formgefühl und die Neigung zum Musikalischen, welche die Italiener auszeichnen, haben schon auf die Ausbildung ihrer Sprache bestimmend mit eingewirkt. Der musikalische Wohllaut und Rhythmus, der plastische Charakter dieser letzteren, übten aber auch selbst wieder einen bestimmenden Einfluß auf die Ausbildung ihrer Dichtung aus, wodurch, vor Allem bei ihrer Lyrik, das formale und musikalische Interesse darin vorherrschen. Was dieser jedoch noch ihren besonderen Charakter gab, war eine unter dem Einflusse der scholastischen Mystik stehende spiritualistische Vertiefung der Empfindung, die man durch eine ebenso kunstvolle, als tiefsinnige Verknüpfung der Gedanken zu ergründen und zum Ausdruck zu bringen suchte.

Auf das italienische mittelalterliche Drama wirkte der provençalische Minnegesang zwar nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar ein, insofern es, wie es ja ursprünglich ganz musikalisch war, in seinen Formen auch vorzugsweise von der Lyrik bestimmt wurde, ja sich der lyrischen Formen selbst mit bediente. Was aber für die Entwicklung dieser letzteren die provençalische Dichtung war,

das sollte etwas später die nordfranzösische Ritterdichtung für die italienische Epik werden.

In Spanien mußte, seit Raimund Berengar III. Graf von Barcelona die Provence mit seinen Staaten vereinigt hatte, die provençalische Ritterdichtung einen um so größeren Einfluß ausüben, als, wie wir fanden, die catalonische Sprache der provençalischen so nahe verwandt war, daß letztere nicht selten auch mit dem Namen der ersteren bezeichnet wurde. Dieser Einfluß erweiterte sich, nachdem unter Alfons II. Aragonien mit Catalonien und der Provence verbunden ward. Schon Juan I. gründete in Barcelona eine Akademie nach dem Muster derjenigen von Toulouse. Nach Portugal aber brachte Heinrich von Burgund die provençalische Dichtung mit. Doch auch am castilischen Hofe erschienen früh provençalische Sänger. Schon Alfons VIII. begünstigte sie. Den Höhepunkt erhielt dieser Einfluß, als nach den unglückseligen Albigenserkriegen die provençalischen Troubadours und Jongleurs nach Spanien flüchteten und an den spanischen Höfen Schutz sowohl suchten wie fanden. Alfonso X. ward ihr vorzüglichster Gönner. Selbst Dichter, stand auch er unter dem Einflusse ihrer Poesie. Da letztere zu dieser Zeit schon fast ganz akademisch geworden war, so trug dies ohne Zweifel viel dazu bei, daß die spanische Dichtung von ihrer ursprünglichen Einfachheit und Natürlichkeit zu verlieren begann.

Entwicklung des kirchlichen Dramas in den Volkssprachen.

Die Volkssprachen waren, wie in den Gottesdienst selbst, so auch in das liturgische Drama mit eingedrungen. Wie man früher die Scheu überwunden, die heiligen Gegenstände zu bildlicher Darstellung zu bringen, so jetzt wieder die andere, die Worte der Vulgata darin in die Sprache des Volks zu übertragen. Mit der Volkssprache mußte aber zugleich der Geist, aus dem sie selber hervorgegangen war, in die Spiele mit eindringen und eine größere Natürlichkeit der Darstellung fordern. Es läßt sich denken, daß dies anfänglich, besonders bei den in liturgischem Geiste behandelten Dramen nur mit größter Rückhaltung geschah. Freier mochte man sich dagegen schon bei Behandlung von Stoffen der Legende und Heiligen-

geschichte, d. i. also bei den Mirakelstücken fühlen. Und wenn dies, wie ich schon zeigte, noch keineswegs unmittelbar zur Folge hatte, daß man dergleichen Spiele nicht mehr in Kirchen darstellte, so ist doch nicht weniger gewiß, daß es immer mehr zur Loslösung derselben von der Kirche, ja endlich selbst zur völligen Auflösung des kirchlichen Dramas in's weltliche hinführte. Wozu noch der andere Umstand beitrug, daß mit der Volkssprache und der volksthümlichen Behandlung die nationale Eigenthümlichkeit mehr und mehr hervortreten mußte. Dies fordert nun aber auch zu einer nach Nationalitäten getrennten Darstellung der in den Volkssprachen geschriebenen kirchlichen Spiele auf.

1. Frankreich.

Mystère de la résurrection du Sauveur. — Adam. — Le jeu de St. Nicolas de Jean Bodel. — Le miracle de Théophile de Rutébeuf. — Le mystère de Ste. Agnès. — Miracles de Notre Dame. — Cyclische Form der Mysterienspiele. — Veränderte Form und Organisation der Aufführungen; der cry und die Monstre. — Antheil der Geistlichkeit. — Zunehmender Realismus. — Grand mystère de Jésus und die bretonischen Spiele. — La grande Passion des Arnould Gresban und des Jéhan Michel. — Nebeneinanderherlaufen der symbolischen und realistischen Darstellungsweise. — Les actes des Apostres. — Le mystère du siège d'Orléans. — Historisch-patriotischer Charakter. — Gründung des ersten feststehenden Theaters unter der Confrèrie de la Passion in Paris. — Das Königreich der Bazoche. — Moralitäten und Farcen. — Die Enfants sans souci. — Die Sotties. — Pierre Gringoire. — Maître Pierre Pathélin. — Aufhebung der geistlichen Spiele der Confrèrie de la Passion zu Paris.

So viel sich bis jetzt erkennen läßt, hat sich bei keinem der neueren Völker so früh wie in Frankreich das kirchliche Drama aus den Fesseln der lateinischen Sprache befreit, so früh ein Drama in der Volkssprache und hier neben dem kirchlichen ein von diesem unabhängiges, weltliches ausgebildet. Es beruht dies zum Theil auf der unmittelbar auf das Leben gehenden, praktischen Richtung, sowie auf der Beweglichkeit des französischen Geistes, zum Theil aber auch auf dem dem französischen Volke eigenthümlichen scharfen Beobachtungs- und Darstellungstalente. Bei keinem anderen der neueren Völker hat daher das Drama und das Theater eine stetiger forlaufende Entwicklung gehabt.

Von den frühesten der in der französischen Sprache geschriebenen kirchlichen Dramen hebe ich zunächst die drei folgenden aus, um an

ihnen darzuthun, daß der von mir im Allgemeinen angenommene Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele auch hier wieder seine Bestätigung findet; es sind: 1) das von Jubinal nach einem Manuscripte der Bibliothek zu Paris veröffentlichte Mystère de la résurrection du Sauveur, welches von Magnin für das älteste jener Spiele erklärt und ins 12. Jahrhundert gesetzt worden ist*), 2) das Mystère Adam, von seinem Herausgeber Luzarche ebenfalls dem 12., von Klein der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugetheilt, und 3) le jeu de St. Nicolas von Jean Bodel von Paulin Paris an das Ende des 12., von Magnin in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts gerückt. Diese drei Stücke sind also fast gleichzeitig und repräsentiren doch drei verschiedene Gattungen. Das erste ist noch ganz von liturgischem Geiste erfüllt, wenn es sich auch, wie das zweite, welches einen dem alten Testamente entnommenen Stoff mit ausschließlicher Beziehung auf den christlichen Glauben behandelt, in einer vom Gottesdienste schon losgelösten Form darstellt. Das dritte ist ein auf dem Puy d'Arras, noch ehe derselbe völlig verweltlichte, dargestelltes Mirakelspiel, welches, obschon der Verherrlichung des Wunderglaubens dienend, nicht nur mannichfache weltliche heitere Momente in sich aufgenommen hat, sondern auch stellenweise den Charakter eines Spektakelstücks annimmt. Der Prolog, den ich nach Klein nochmals hier mittheile, wird dies am besten erkennen lassen**):

„Ihr Männer und Frauen, hört uns mit Aufmerksamkeit an. Wir wollen euch heute mit St. Niklas, dem Beichtger, unterhalten, der so viele Wunder gethan, wie uns Christen bekannt ist. — Es war einmal ein König, der lag mit den Christen im Krieg und verheerte ihre Länder durch tägliche Einfälle. Eines Tages, als sie nicht auf ihrer Huth waren, überrumpelte er sie und fing und schlachtete ihrer eine große Menge. Unter den ersteren befand sich ein alter Ehrenmann. Er betete aber vor einem Bilde des heiligen Niklas. Man nahm Bild und Beter und stellte sie vor den König. „Elender," schrie ihm dieser entgegen, „du glaubst also an das Stück Holz?" — „„Herr, es ist das Bild eines Heiligen, den ich ehre. Nie befahl man sich seinem Schutz, ohne schnelle Hülfe zu erhalten; nie vertraute man ihm etwas an, ohn' es in Kurzem zwiefach vermehrt zu finden!"" — „Halt!" ich will ihm meinen Schatz anvertrauen; doch vermehrt er ihn nicht, so laß ich dich

*) Journal des Savants p. 6 und 450.

**) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 116.

spießen." — Der König schickt hierauf den Ehrenmann in's Gefängniß und den St. Niklas in einen Kasten zu seinem Schatze. Der Kasten wird des Nachts gestohlen. Der König rast und läßt den Alten geißeln. Dieser ruft seinen Patron an. St. Niklas spürt die Diebe auf und zwingt sie, den Kasten wieder an Ort und Stelle zu bringen. Der König erstaunt und bekehrt sich und läßt sich mit seinem Volke taufen. Meine Herren und Damen! Das Wunder steht in dem Leben des heiligen Niklas, dessen Fest wir morgen feiern. Es hat seine Richtigkeit, ihr könnt euch darauf verlassen, und wir wollen's euch vorstellen. Still da! Wir fangen schon an!"

Es muß noch hinzugefügt werden, daß es der übrigens sehr gedehnten Handlung an Schlachtgetümmel zwischen Heiden und Christen und allerlei derber Kurzweil zwischen Trinkern und Spielern nicht fehlt. Hier athmet die Sprache bisweilen schon jenen leichten, lebenslustigen Uebermuth, in welchem sich Villon anzukündigen scheint*). Auch die Darstellung dieser drei, fast gleichzeitigen Stücke ist eine sehr von einander abweichende. Das Mystère de la Résurrection wurde wahrscheinlich noch in der Kirche und in ganz symbolisch-liturgischer Weise zur Darstellung gebracht. Das Mystère Adam, wie wir gesehen haben, in Anlehnung an die Kirche und, wenn auch die Handlung noch vielfach nur symbolisch andeutend, so doch schon in einer auf theatralische Wirkung berechneten Weise; das Mirakelspiel Bodels aber auf der von der Kirche losgelösten Bühne eines Puy und so realistisch als es der damaligen Bühnenkunst möglich war.

Bedeutender in Anlage und Ausführung als das letztgenannte dieser drei Stücke ist: Le miracle de Théophile des Rutébeuf*), der von Magnin als geistsprühendes Pariser Kind charakterisirt wird. Rutébeuf war, wie aus seinen kleinen drama-

*) (Journal des Savants 1846, p. 460.) Magnin hebt mit Recht folgende von ihm in's Neufranzösische übertragene Stelle aus, in welcher der Ausschreier einer Taverne seine Waare öffentlich anpreist: „Ici vin nouvellement en perce! à pleine pinte, à plein tonneau! vin loyal, potable, coulant et corsé, grimpant comme écureuil en bois; sans aucun arrière goût de pourru, ni d'aigre; vin sec et léger, courant sur lie, clair comme larme de pecheur; vin digne de s'attacher à la langue du gourmet et dont nul autre ne doit goûter. Voyez comme il dévore son écume! Comme on le voit monter, étinceler et frire! — Gardez-le un tantinet sur la langue et vous sentirez sur le coeur un fameux vin."

**) Jubinal gab die Werke des Dichters heraus. Oeuv. compl. 2 V. Par. 1839.

tischen Dialogen und Monologen (den Vorläufern der heutigen dramatischen Proverbes) erhellt (li Dis des cordeliers, li dis des Jacopins, la discorde des jacopins et de l'université etc.) ein schlagfertiger, kampflustiger Vertheidiger der Pariser Universität gegen die Angriffe der Bettelmönche. In einer Reihe anderer dieser kleinen Spiele vertritt er mit satirischem Geiste den bon sens seiner Landsleute und zeigt sich als trefflicher Beobachter und Zeichner der Sitten der Zeit (so in le testament de l'âne, la dispute du croisé et du décroisé, le dit de l'erberie etc.). Die Geschichte des Theophil ist die Faustsage des Mittelalters. Sie hatte sich der Phantasie desselben fast noch mehr bemächtigt, als letztere derjenigen der neueren Zeit. Darstellungen derselben bedeckten die Mauern, Fenster, Beichtstühle der Kirchen. Schon die Nonne Hroswitha hatte dieses Mirakel in einem Gedichte behandelt und Klein*) gibt nach George Webbe Dasente**) eine Liste von 11 verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes an. — Der in Ungnade gefallene und seines Amtes entsetzte Theophilus verschreibt sich in der Verzweiflung darüber, wenn auch nicht ohne kurzen inneren Kampf, dem Teufel, der ihm seine Stelle wieder verspricht, falls er Gott und den Heiligen abschwört. Theophil schwelgt anfänglich in dem Gefühle der Rache und des wieder erlangten Einflusses. Bald aber erwacht das Gewissen. In der Verzweiflung sucht er Hülfe bei der heiligen Gottesmutter, die ihn jedoch von sich abweist. Er verharrt aber in dem Vertrauen zu ihr, so daß sie endlich, von Mitleid bewegt, den Teufel zwingt, seinen Schein wieder herauszugeben. Theophil empfängt ihn aus ihren Händen, um ihn dem Bischof zu überbringen, der ihn seines Amtes entsetzt hatte, und welcher denselben zur Warnung der Gläubigen und zur Verherrlichung des Mariencultus und Wunderglaubens nun von der Kanzel verlesen muß.

Einer nur wenig späteren Zeit gehört auch ein dem Ausgange des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts beigemessenes und in provençalischer Sprache geschriebenes Spiel, Le Martyre de Ste. Agnès, an, welches von Professor Carl Bartsch im Jahre

---

*) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 108.

**) Theophilus in Icelandic, low german and other tongues. London 1845. Bei Jubinal findet man ebenfalls die diesen Gegenstand behandelnde Literatur.

1869 in der Bibliothek des Fürsten Chigi in Rom entdeckt worden ist, und die von vielen Gelehrten gegen die Gebr. Parfait vertretene Meinung, daß die provençalische Dichtung sich **nicht** auf dem Gebiete des Dramatischen bewegt habe, endgültig widerlegt. Denn dieses zum Theil auf Gesang berechnete und mit Musikbegleitung versehene Drama*), welches insoweit von einem oratoriumartigen Charakter ist, läßt annehmen, daß demselben schon eine längere Entwicklung vorausging**). Es scheint, daß Alles, was die äußere Handlung betrifft, und zwar in lateinischer Sprache, im erzählenden Tone von einer und derselben, außerhalb des Spieles stehenden Person vorgetragen wurde, die Reden der einzelnen Personen aber auf verschiedene Darsteller übertragen waren und theils gesprochen, theils gesungen wurden. Nur so erscheint die öffentliche, sichtlich auf Erbauung ausgehende Darstellung der darin vorkommenden Begebenheiten möglich, ja selbst nur erträglich. Auch dann wird die kalte Objectivität aber noch fast unfaßbar erscheinen, mit welcher hier Dinge in ihrer vollen Nacktheit vorgetragen werden, die in ihrer Brutalität heute nur abstoßen können. Die Begebenheiten dieses Dramas sind der vom heiligen Ambrosius verfaßten Geschichte der heiligen Agnes entnommen. Ein junges Mädchen, Namens Agnes, das sich Christus zum Bräutigam erkoren, weckt durch ihre Schönheit eine glühende Leidenschaft in dem Sohne des Präfecten Sempronius, der sie auf jede Weise zu seiner Gattin zu machen strebt. Sie widersteht aber sowohl den Bitten desselben, wie den Drohungen seines Vaters, so daß dieser sie in ein Bordell werfen läßt, wo sich zeigen soll, ob ihr himmlischer Bräutigam zu ihrer Rettung vor schimpflicher Entehrung herbeikommen werde. Die Wunder, welche sich nun an ihr und durch

*) Die Société des lettres, Sciences et arts des Alpes maritimes hat eine von ihrem Präsidenten M. A. L. Sardou redigirte Ausgabe desselben (Nice und Paris) im Jahre 1877 veranstaltet.

**) Bartsch spricht in seiner Ausgabe vom Jahre 1869 (Berlin) noch von einem Fragmente des Ludus Sancti Jacobi, welches ebenfalls in provençalischer Sprache abgefaßt sei und in einer Anmerkung der Ausgabe Sardou's VI. ist gesagt, daß inzwischen auch noch ein Fragment eines Mystère des Innocents und ein Mystère de la Passion, letzteres in einem Manuscripte vom Jahre 1315, in provençalischer Sprache entdeckt worden ist.

sie im Kampfe mit den hier über sie verhängten brutalen Anfechtungen vollziehen, überzeugen den römischen Präfecten schließlich von der Wahrheit des christlichen Glaubens, dem er sich nun auch mit seiner ganzen Familie unterwirft.

Obschon verhältnißmäßig nur wenige Dramen aus dem 14. Jahrhundert bis jetzt an's Licht gezogen worden sind, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß die eben erwähnten Mirakelspiele, welchen ohne Zweifel eine Menge anderer zur Seite gingen und in denen sich schon die Tendenz zur Entwicklung eines selbständigen weltlichen Dramas bemerklich macht, eine bedeutende Nachfolge hatten. Die Reichhaltigkeit einer Sammlung von Mirakelspielen die man in zwei, früher der Bibliothek Congé, jetzt der Pariser National-Bibliothek angehörenden Manuscriptbänden (Nr. 7208, 4 A et 4 B) vorfand und welche, vierzig an der Zahl, sämmtlich nur einem einzigen Puy angehörten, beweist es allein. Das letztere ist von Magnin dargethan worden*), welcher darauf hinwies, daß alle diese Stücke der Verherrlichung der heiligen Jungfrau dienen und vierzehn von ihnen von einem oder zwei dem Prinzen des Puy's gewidmeten Sirventois begleitet sind, sowie daß diejenigen dieser Mirakelspiele, denen diese zum Theil preisgekrönten Sirventois fehlen, doch noch durch einige unbeschriebene Blätter den Raum dazu frei ließen. Es ist also zweifellos, daß diese vierzig Stücke nicht, wie man aus dem Umstande geschlossen hat, daß ihnen allen eine Predigt vorausgeht, in der Kirche, sondern auf einem der heiligen Jungfrau geweihten Puy dargestellt worden sind. Und Magnin glaubte aus Sprache, Behandlung und einzelnen Stellen schließen zu können, daß sie zumeist von einer Hand herrühren, für einen einzigen Puy bestimmt waren und in einem Zeitraum von höchstens 30 Jahren gedichtet worden sein mögen. Auch glaubt er sogar, daß eine Stelle auf Senlis als den Ort der Darstellung hinweise, und die Entstehungszeit in die Jahre von 1345—80, keinesfalls aber nach 1396 falle, da eins dieser Spiele sich auf eine geschichtliche Begebenheit des Jahres 1345, ein anderes auf eine Ordonnanz des Jahres 1396 bezieht.

Diese Miracles de Notre Dame sind nicht sowohl durch Stil,

*) Journal des Savants 1847, p. 41 u. f.

Sprache und dichterische Behandlung, als durch ihre Stoffwahl von großem Interesse. Denn obwohl fast alle der Verherrlichung des Wunderglaubens dienen, und ihre Stoffe entweder der Legende entnommen sind oder doch eine legendenhafte Färbung und Wendung erhalten haben, so scheint diese Tendenz doch meist nur der Vorwand und das Interesse des Dichters an seinem Stoff ein überwiegend dramatisch-theatralisches zu sein. Ich will dies durch ein paar Beispiele zu veranschaulichen suchen. In dem Mirakel de Théodore, welches von einer großen Keckheit des Entwurfs ist, hat eine unter der Last eines ehelichen Vergehens stehende Frau sich entschlossen, das Haus ihres Gatten zu verlassen. Sie verbirgt ihr Geschlecht in männlicher Kleidung und sucht zunächst Schutz in einem Kloster. Indessen soll hier ihres Bleibens nicht lange sein. Sie entweicht vor den Anfeindungen, die sich wider sie hier erheben, so daß wir sie mit ihrem inzwischen zur Welt gekommenen Kinde in dieser nun rathlos umherirren sehen. Der Teufel, ihre Lage benützend, will sie zur Verzweiflung treiben, die heilige Jungfrau richtet dabei ihren Muth wieder auf. Sie überwindet sich standhaft und kehrt auf's Neue zu dem klösterlichen Leben zurück, dem sie sich nun mit solcher Hingebung weiht, daß, als ihr Gatte ihr eines Tages begegnet, er sie als eine Heilige wiederfindet. — Noch mehr im Geschmacke der Fabliaux ist das Mirakel de Dame Guibour. Die Dame Guibour lebt bei ihrer verheiratheten Tochter. Da wird ihr das Gerücht zugeflüstert, daß sie in dem Verdacht stehe, fleischlichen Umgang mit ihrem Schwiegersohne zu pflegen. Sie verliert darüber all' ihre Fassung, und der Teufel erspäht auch wieder hier die ihm günstige Gelegenheit, um ihr den Gedanken beizubringen, die Ursache und den Gegenstand jenes Gerüchts aus der Welt zu schaffen. Sie bringt denselben nun in der That mit Hülfe zweier Gesellen, die ihren Schwiegersohn erwürgen, zur Ausführung, worauf sie diesen in sein Bett legt, als ob er nur schliefe. Mit Entsetzen erblickt am anderen Morgen die ihren Gatten zu wecken kommende Tochter den Leichnam. Die Plötzlichkeit dieses Todes erregt aber Verdacht. Der Mord wird entdeckt. Man forscht nach dem Schuldigen. Mutter, Vater, Tochter werden in Haft genommen. Dame Guibour, welche die letzteren nicht unschuldig für sich leiden lassen will, legt ein offenes Bekenntniß ab und wird nun

zum Feuertode verurtheilt. Wir sehen sie auf dem Wege zum Richtplatz — da, vor einer der heiligen Jungfrau geweihten Kirche, fällt sie weinend in's Knie, ein inbrünstiges Gebet zu der Gottesmutter emporrichtend und deren Fürbitte erflehend; Henker und Richter treiben sie an, vorwärts zu gehen, sie aber verharrt fest im Gebet. Endlich geht es aber doch nach dem Richtplatze. Sie besteigt dort den Scheiterhaufen. Sie wird an den Marterpfahl festgebunden, die Flammen steigen empor. Ihr Gebet aber ist zum Himmel gestiegen, die heilige Jungfrau zu ihrem Schutze herbeigeeilt, so daß, als die Flammen niedergebrannt, Dame Guibour unversehrt und ihrer Fesseln ledig mitten zwischen den verglimmenden Kohlen und der rauchenden Asche steht, da das Feuer an ihr nichts als die Stricke zu verzehren vermocht hat. Alle Welt ist von dem Wunder gerührt und betroffen. Der Richter wagt nicht, den Urtheilsspruch zu vollziehen. Dame Guibour ist durch die Standhaftigkeit ihres Glaubens gerettet. — Der Teufel spielte in einzelnen dieser Mystères eine fast ebenso bedeutende Rolle als die Gottesmutter; er bot sich als trefflicher dramatischer Gegensatz dazu an. Von besonders rührender Art aber ist das Mirakel von Amis und Amille, von überwiegend historisch-romantischem Charakter das Mystère de Robert le Diable*).

*) Von diesen vierzig Mirakelspielen sind von Franç. Michel die folgenden neun veröffentlicht worden. 1) Le miracle d'Amis et Amille, lequel Amille tua ses deux enfants pour quérir Amis, son compaignon, qui estait mesel (lépreux) et depuis les ruscita Nostre-Dame; 2) miracle de St. Ignace; 3) miracle de St. Valentin; 4) miracle de Dame Guibour; 5) miracle de Nostre Dame et de l'empereris de Romme que le frère de l'empereur accusa pour la faire destruire, pour ce qu'elle n'avait voulu faire sa volonté; 6) comment Ostes Roy d'Espaigne perdi sa terre pour gagier contre Berengier qui le tray et fis faux entendre de sa femme, en la bonté de laquelle Ostes se fiait; 7) Comment la fille du Roy de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser; 8) le miracle du Roy Thierry à qui sa mère fist entendre que Osanne sa femme eu 3 chiens; et elle avait eu 3 fils, dont il la condemna à mort et ceulx qui la doivent pugnir la mirent en mer; et depuis trouva le roy ses enfans et sa femme; 9) Comme le roy Clovis se fist chrétienner à la requeste de Clotilde sa femme, pour une bataille que il avait contre Alemans et Senes (Saxons), dont il ot la victoire et en le chretiennant envoya Dieu la sainte Ampole.

In fast allen Stücken der Sammlung liegt bereits in der legendenhaften Hülle der Keim zu dem neuen weltlichen Drama da, in fast allen scheint der Stoff vom Dichter, hauptsächlich nur wegen der darin aufgeworfenen dramatischen Conflicte und ihrer scenischen Wirkung ergriffen, wie unbeholfen derselbe sich auch in der Entwicklung beider noch zeigt. In einigen liegt aber schon ein ähnliches Interesse vor, wie in den heutigen Sensations- und Ehebruchsdramen, z. B. in dem Mirakel d'une nonne qui laisse son abbaie pour s'en aller avec un chevalier qui l'épouse oder Comment Nostre Dame delivra une abbesse qui était grosse de son clerc. Das miracle de l'empereur Othon ist derselben Quelle, wie Shakespeare's Cymbelin, entnommen, dem Roman vom König Florus und der schönen Johanna. Bei den meisten handelt es sich weit mehr um Unterhaltung, als, wie doch betont wird, um die Erbauung des Publicums. Bemerkenswerth ist, daß, soweit diese Spiele auf letztere ausgehen, sie meist nur den crassesten Wunderglauben zu fördern suchen, so daß man bisweilen eine versteckte Ironie oder Satire dahinter zu sehen vermeint. Nicht an den Tugendhaften, nicht an den durch bloßen Fehltritt in's Unglück Gerathenen erweist sich die Wunderkraft der Gottesmutter und Heiligen. Es scheint vielmehr, als ob man diese Kraft nur dann in voller Glorie glaubte zur Erscheinung bringen zu können, wenn sie sich an dem Unwürdigen in einer das Gerechtigkeitsgefühl verletzenden Weise erprobte.

Trotz dieses weltlich-realistischen Charakters, welchen hiernach die kirchlichen Spiele in den Händen der Laien und in der Form des Mirakelspiels annahmen, sind immer noch eigentliche Mysterienspiele, sowie liturgische Dramen neben ihnen hergegangen. Ja, die Verbote, welche gegen die Darstellung von Spielen der ersteren Art in Kirchen erlassen, freilich aber nicht immer und überall befolgt wurden, mußten noch dazu beitragen, daß man den Mysterien und den liturgischen Dramen wieder größere Aufmerksamkeit zuwendete. Obschon die Feier des Fronleichnamsfestes für die Entwicklung der kirchlichen Spiele in Frankreich nicht die unmittelbare Bedeutung gewonnen zu haben scheint, wie in England und Spanien, so glaube ich doch einzelne Erscheinungen dieser Entwicklung mit ihnen in Verbindung bringen zu dürfen, so erstens die starke Betonung des

Wunderglaubens, dem man seit Ende des 13. Jahrhunderts in den kirchlichen Spielen Frankreichs begegnet und zweitens die cyklische Form, welche im Laufe des 14. Jahrhunders die Mysterienspiele, wenn auch in anderer Weise als z. B. in England, gewannen. Hier wurde diese Form dadurch bestimmt, daß die Darstellung dieser Spiele von den vereinigten Gilden der Städte ausgingen. Dies war in Frankreich, wo immer nur einzelne, zum Theil privilegirte Gesellschaften, wie wir sie in den Puy's kennen lernten, die Ausrichtung derselben in die Hand nahmen, der Fall aber nicht; hier erhielt man zu ihrer cyklischen Form eine äußere Nöthigung nur durch den allgemeinen Geschmack, welcher immer mehr auf stoffliche Mannichfaltigkeit und sinnliche Pracht, auf einen reichen Wechsel der äußeren Erscheinungen und auf möglichst starke Gegensätze gerichtet war.

Schon früher hatte man den kirchlichen Spielen dadurch eine neue Form und eine neue Anziehungskraft zu geben gesucht, daß man die Begebenheiten, welche den Stoff zu den einzelnen Spielen eines Festcyklus darboten, in ein einziges Spiel zusammenfaßte — Spiele, die ich nach Wilkens Vorgang als synoptische Spiele bezeichnet habe. Jetzt ging man weiter, indem man das Begebenheitliche sämmtlicher Festspiele, welche das Kirchenjahr in sich einschloß, zu einem einzigen Spiele zusammenfaßte und sich nicht blos an die Darstellung der canonischen Bücher hielt, sondern auch die hierher gehörigen Erzählungen der apokryphischen Schriften herzuzog und jeder einzelnen Begebenheit eine möglichst reiche Ausbildung zu geben suchte, wobei man die Darstellung auf die Entfaltung aller Darstellungsformen und Darstellungsmittel und aller Bühnenwirkungen berechnete, die sich im Laufe der Zeit entwickelt hatten, allegorischer wie realistischer, ernster wie heiterer, grausiger*) wie komischer, poetischer wie theatralischer, decorativer und musikalischer. Besonders die Diableries gewannen darin einen immer größeren Spielraum.

Natürlich mußten diese Mysterien hierdurch eine mehr und

---

*) Ein besonders charakteristisches Beispiel für den unmäßigen und geschmacklosen Gebrauch, den man vom Grausigen machte, zeigt sich in dem Mystère de Ste. Barbe. (Parfait a. a. O. II. Bd.)

mehr wachsende Ausdehnung gewinnen. Ihre Darstellung umfaßte bald die Dauer eines ganzen Tages; auch diese genügte dann nicht, sie dehnte sich auf zwei, drei, vier und noch mehr Tage, in einzelnen Fällen sogar bis auf zwanzig, ja vierzig Tage aus. Derartige Darstellungen erforderten große Vorbereitungen, sowie entsprechende Geldmittel. Auch waren sie auf die thätige Theilnahme eines großen Personals berechnet. Für beides reichten die Gesellschaften nicht aus; man mußte hierzu den Beistand Anderer in Anspruch nehmen. Dies geschah durch den Cry, welcher in einem öffentlichen Aufzug der Festunternehmer bestand, zum Zweck der feierlichen Ankündigung eines Spiels, verbunden mit dem Aufruf, sich an demselben zu betheiligen und sich an einem bestimmten Tag hierzu vor einem über die Aufnahme entscheidenden Tribunale zu stellen. Dieser Cry ist von der Monstre zu unterscheiden, einem zweiten öffentlichen Aufzuge der Spieler selbst, in ihren Costümen, der einige Tage vor der ersten Aufführung stattfand. Eine der berühmtesten dieser Monstres war die, welche der Aufführung der „Mystère des Actes des Apostres“ der Gebrüder Greban im Jahre 1540 vorausging. Die Gebrüder Parfait haben davon eine Beschreibung gegeben*), die man auch bei Serpet**) in etwas geschmückterer Form nachlesen kann***). Diese veränderte Form und Organisation der

*) a. a. O. T. II. p. 379 u. f.

**) Le drame chretien au moyen âge p. 237.

***) Ueber die Organisation dieser Aufführungen gibt ein erhalten gebliebenes Reglement aus Valenciennes nähere Auskunft (s. Royer a. a. O. I. p. 222). Nach ihm mußte jede Person, die sich am Spiele betheiligte, um für die Kosten aufzukommen, einen Goldthaler einzahlen, wogegen sie auch einen Anspruch auf den möglichen Gewinn hatte; da nicht nur die Municipalitäten einen Beitrag zum Spiele lieferten, sondern die Unternehmer (was aber nicht allenthalben der Fall war) auch das Recht hatten, einen solchen von den Zuschauern zu erheben, die 6 deniers für den Eintritt und ebensoviel für einen Sitz zahlten. Jeder Theilnehmer mußte bei seiner Aufnahme schwören, sich nicht wieder vom Spiele loszusagen, widrigenfalls er in Geld- und Gefängnißstrafe verfiel. Diejenigen, welche nicht zu den Proben kamen, hatte eine Strafe von 3 Patars, die aber, welche am Tage der Aufführung fehlten, das Doppelte zu zahlen. Wogegen die, welche die Engel darstellten, 6 deniers für die Vorstellung erhielten. — Eine Vorstellung in Angers im Jahre 1486 ergab 5409 Livres an Einnahmen. Die Ausgaben betrugen 4179 Livres. Es verblieb also den Spielern ein Ueberschuß von 1230 Livres. Die Berechnung einer Aufführung zu Romans gibt noch

Aufführung der Mysterienspiele hinderte nicht, daß sie noch immer von Geistlichen gefördert wurden und Geistliche sich auch selbst noch an ihnen, sei es als Dichter, Unternehmer oder auch Darsteller, betheiligten. So wurde von dem Bischof Conrard Beyer in Metz eine große Aufführung der Passion daselbst angeordnet, bei welcher der Pfarrer von St. Victor, Herr von Neufchâtel, die Rolle des Christus und der Kaplan von Metrange, Jean de Nicey, die des Judas und zwar mit Gefahr seines Lebens spielte, weil man beim Hängen den Realismus etwas zu weit trieb. Auch spielte der erstere in einem anderen Mystère die Rolle des Titus und bei einer noch berühmteren Aufführung der Passion in Angers vom Jahre 1486 der Dechant von St. Martin den Christus. Noch 1536 wurde in Bourges vom Vicar die Rolle der Maria in dem Mystère des Apôtres gespielt. Wie theatralisch zu dieser Zeit selbst die in den Kirchen stattfindenden liturgischen Dramen noch hier und da dargestellt wurden, mag die Thatsache zeigen, daß im Jahre 1453 bei einem in der Kathedrale zu Besançon neu angeordneten Missus die drei Partien des Evangeliums vom Chore, von einem den Erzengel Gabriel darstellenden und mit weißen Flügeln bekleideten Kinde und von einem die Gottesmutter darstellenden jungen Mädchen ausgeführt wurden; sowie daß in Rouen die Procession der Propheten und Sybillen, Bileam auf seinem Esel unter ihnen, von einem nahen Kloster mit großem Pomp in die Kathedrale einzogen und dort auf Einladung des Präcentors der Reihe nach ihre Rollen hersagten *).

Das erste jener großen Spiele scheint das im Jahre 1365 zum ersten Male aufgeführte grand mystère de Jésus gewesen zu sein. Es ist in der Bretagne entstanden und zeigt, wie die Spiele dieses Landes überhaupt, noch eine große Simplicität und Reinheit

genauere Details. Das Theater dieser Stadt hatte außer den Stufenreihen noch 84 verschließbare Logen, deren jede 12 Personen faßte. Sie wurden mit 3 fl. per Spieltag vermiethet (der fl. = 14¾ frcs. heute), die übrigen Plätze wurden an den beiden ersten Spieltagen mit 1 Sol, am 3. mit ½ Sol bezahlt. Die ganze Einnahme betrug 680 fl. Es stellte sich ein Deficit von 908 fl. heraus. Die Gesammtkosten beliefen sich nämlich auf 1736 fl. oder 14920 frcs., wovon der Dichter des 3tägigen Stücks, ein Caplan Pra, 2190 frcs. erhalten hatte.

*) Tivier, hist. d. l. lit. dram. en France, p. 30.

der Behandlung. Der Ton sinkt oft in's Nüchterne herab, erhebt sich aber auch wieder zu gläubiger Innigkeit. In demselben Geiste sind eine Reihe kleinerer Spiele von legendärem Inhalte, die wahrscheinlich alle ihre Entstehung bretonischen Geistlichen verdanken und sich bei aller Einfachheit durch einzelne wahrhaft poetische Züge auszeichnen *).

Von einem wesentlich anderen Charakter, doch nicht ohne Merkmale großen Talents, ist ein anderes, schon kolossalere Dimensionen annehmendes und auf die mannigfaltigsten Wirkungen berechnetes Spiel, das die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi umfassende Mysterium, mit welchem die Passionsbrüder (die Confrérie de la Passion) 1398 in Paris ihre Vorstellungen eröffnet haben sollen und welches unter dem Namen La grande Passion über hundert Jahre lang, allerdings in verschiedenen Bearbeitungen, eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausübte und sich über ganz Frankreich verbreitete. Von wem die erste Bearbeitung ist, wissen wir nicht, wohl aber, daß diejenige des Arnould Gresban, sowie die spätere des Jéhan Michel, Bischofs von Angers, großes Aufsehen erregten. Es ist übrigens nicht richtig, wenn Magnin**) sagt, daß die Gebrüder Parfait, welche in ihrer Geschichte des französischen Theaters einen Auszug dieses Mystères aus einer Ausgabe vom Jahre 1507 gaben***), Jéhan Michel für den ursprünglichen Verfasser derselben ausgegeben hätten. Sie sagen im Gegentheil, bei Gelegenheit der Erwähnung jener schon oben gedachten Aufführung dieses Mysteriums in Metz, daß es in der hier vorgeführten Gestalt von Arnould Gresban herrühre†) (der es möglicherweise nur hierzu neu bearbeitet habe), und daß Jéhan Michel dessen Mystère, welches aus vier Theilen bestand, von denen der erste die Geburt, die beiden mittleren die Leidensgeschichte und der vierte die Auferstehung behandelte, ebenfalls wieder nur neu überarbeitete, wahrscheinlich für die schon gedachte Aufführung

*) Näheres hierüber in der Vorrede zu Villemarqué's Ausgabe des Grand Mystère de Jésus.

**) Journal des Savants 1846, p. 11.

***) a. a. O. T. II. p. 282 u. f.

†) Da Simon Greban, sein Bruder, noch im Jahre 1460 lebte und dichtete, so ist es unwahrscheinlich, daß er der ursprüngliche Verfasser war.

in Angers vom Jahre 1486, bei welcher er zugegen war und die Rolle des Lazarus darstellte. Sie sprechen sogar mit großer Geringschätzung von ihm und messen ihm nur die Unterdrückung einzelner Stellen und die Zufügung einiger anderen bei, weil sie die Gresban'sche Arbeit nicht kannten. Heute, wo die letztere in einer Abschrift der Pariser National-Bibliothek vom Jahre 1572 vorliegt, hat der Antheil Jéhan Michels an jener Arbeit genauer bestimmt werden können. Er besteht in der Unterdrückung des ersten und letzten Theils der Gresban'schen Redaction und aus der Erweiterung des mittleren zu vier Theilen. Später scheint man die beiden unterdrückten Theile zu der Michel'schen Bearbeitung wieder hinzugezogen und hierdurch 6 Theile erhalten zu haben. In dieser Form war die dem Parfait'schen Auszug zu Grunde liegende Bearbeitung vom Jahre 1507, die diese nebst einer anderen vom Jahre 1539 für die correctesten hielten. Sie gaben aber noch außerdem eine sehr schöne mit Miniaturen verzierte Ausgabe vom Jahre 1490 an. Die Jéhan Michel'sche Arbeit hat wohl an Ueberladung, doch nicht an Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gewonnen. Immerhin hat aber auch sie die neue, auf theatralische Wirkung und realistische Darstellung ausgehende Richtung mit einer gewissen Zurückhaltung verfolgt.

Um sowohl diese Dichtung, wie überhaupt die dramatischen kirchlichen Spiele des ganzen Zeitraums richtig zu würdigen, wird man freilich zu bedenken haben, daß die Darstellung derselben im Wesentlichen doch noch immer geblieben war, was sie ursprünglich gewesen ist, nämlich eine symbolische, und die realistische Ausführung sich immer nur auf Einzelnes bezog. Dies läßt sich am besten aus dem 23 Acte umfassenden Mystère du vieil Testament erkennen, in welchem man z. B. die Theilung von Tag und Nacht nur dadurch versinnlichte, daß ein großes, halb weiß, halb schwarz gefärbtes Tuch sichtbar wurde (Adoncques se doit monstrer un drap peint, c'est assavoir la moytié toute blanche, et l'autre noire). Vieles, was uns heute abgeschmackt, kindisch, verletzend vorkommt, konnte für jene Zeit dies nicht sein, für welche die Bedeutung noch überwog, und diese Bedeutung etwas Heiliges, auf den religiösen Glauben Bezogenes war. Daher man keinen Anstoß daran nahm, wenn die heilige Jungfrau oder die heilige Anna

sich auf der Bühne in's Bett legten, weil sie ihre Niederkunft herannahen fühlten oder diese sich hinter den Vorhängen ihres Zimmers vollzog*) und ebenso wenig, wenn Anna gleich darauf mit der neugeborenen Maria wieder hervortrat**), und diese bereits im Alter von drei Jahren war, oder wenn viele Meilen auseinander liegende Orte sich auf demselben Schauplatze vereinigt zeigten und die Reise von dem einen zum anderen durch einige wenige Schritte auf der Vorbühne zurückgelegt wurde. Auch wird man zu berücksichtigen haben, daß überhaupt nicht Alles so realistisch dargestellt werden konnte, daher auch nicht dargestellt worden ist, wie es die Bühnenweisungen erwarten lassen. Wenn es z. B. in dem fünf Tage umfassenden Mystère de Ste. Barbe bei Parfait heißt „Tyranni ligant eam nudam ad postem“, so kann dies trotz der realistischen Weisung des Nachsatzes: Lorsque les bourreaux se sont exercés quelque tems, ils se reposent pour prendre haleine und le Prêvot lui fait frotter ses plaïes, avec du vinaigre et du sel, doch nur andeutungsweise ausgeführt worden sein, weil, so viel wir wissen, diese Rolle damals nicht von Frauen gespielt worden ist.

Den Höhepunkt erreichte die uns hier vorliegende Richtung in dem Mystère: Les actes des Apostres, welches, wie Gebrüder Parfait, die es auszugsweise mittheilen, sagen***), aus neun Büchern bestand, von denen jedes in mehrere Tage zerfiel. Die Darstellung desselben soll 40 Tage umfaßt haben. Es wurde 1540 mit außergewöhnlichem Gepränge in Paris (s. S. 119), früher aber schon in Mans, Angers und Bourges zur Aufführung gebracht. Arnould Gresban hatte dasselbe begonnen, sein Bruder Simon beendete es, wie Gebrüder Parfait annehmen, um 1450.

Wichtiger noch für die Entwicklung des weltlichen Dramas war eine andere dieser Monstredarstellungen (zu denen auch die

*) Sainte Anne paraît incommodée, Joichim ordonne à la chambrière d'en avoir soin. — Ici se couche Anne. Oder Elizabeth, qui vient de s'accoucher derrière la Scène paraît avec Marie. On la félicite de son heureuse délivrance et cependant on émaillotta l'enfant.

**) Icy Sainte Anne se recouche et sont tirés les custodes, puis peu de temps après s'en yra secrètement vers Joichin et sera Marie en l'aage de troys ans avec eulx. (Parfait a. a. O. T. I. p. 100.)

***) a. a. O. T. II. p. 386 u. f.

zwanzig Tage umfassende Passion de Valenciennes noch gehört, die des Mystère du siège d'Orléans*). Man kann sie als den ersten Versuch eines historischen nationalen Dramas oder vielmehr eines historischen Dramencyklus bezeichnen, obschon sie im Grunde nur eine einzige Begebenheit, aber die bedeutendste nationale Begebenheit des Jahrhunderts behandelt. Sie umfaßte ebenfalls 40 Tage und ungefähr 60 wechselnde Schauplätze. Die erste Aufführung kann nur zwischen dem Jahre der Begebenheit, 1429, und dem der uns erhalten gebliebenen Niederschrift, 1470, liegen, und Rechnungen der Stadt Orleans machen es wahrscheinlich, daß sie im Jahre 1439 stattfand; sowie eine Stelle der Abschrift darauf hinweist, daß sie noch einmal im Jahre 1456 wiederholt worden ist. Doch ist dieses Mysterium nicht das erste Beispiel der Behandlung eines historischen Stoffs. Schon 1395 war die Geschichte der Griseldis zum Gegenstande einer Darstellung gemacht worden, aber doch nur im romantisch-novellistischen Sinne. Hier war es ein wahrhaft nationales, patriotisches Interesse, welches den Impuls dazu gab. Was diese von London nach Boulogne, Chinon, Cléry, Chartres, Orleans, Vaucouleurs, Rouvroy, Jargeau, Beaugency, Meung, Patay, Rheims 2c. springende und sich in der vollen epischen Breite ihrer einzelnen Ereignisse darstellende Handlung einheitlich verknüpft und bewegt, sagt Tivier, ist die Gefahr, welche über das Vaterland und über eine opfermüthige Stadt verhängt war, sowie der Glaube an eine über Frankreich wachende Vorsehung, welche Alles zu dessen Heile lenkte und regierte; daher der Dichter bei jeder großen Krisis seine Zuschauer in den Himmel führt, um ihnen zu zeigen, wie nur die Vermittlung der Gottesmutter und der Schutzheiligen der Stadt Orleans den Zorn Gottes besänftigt und ihre Rettung herbeigeführt habe.

Es scheint, daß es diese Dichtung war, die auch noch einem anderen Poeten der Stadt Orleans, dessen Name aber erhalten geblieben ist, Jacques Millet, zu dem Mysterium der Zerstörung Troja's begeisterte, welches jedoch bescheidenere Dimensionen zeigt, da es auf nur vier Tage berechnet ist. Es ist, wie

*) Eine genaue Inhaltsangabe findet sich bei Tivier a. a. O. p. 288.

das vorige, nicht ohne poetischen Werth, besonders sprechen einzelne Züge echter Naivetät darin an.

Neben diesen Monstremysterien liefen natürlich eine Menge kleinere her, und wenn einzelne dieser Werke, wie die Passion des Gresban, sich auch über ganz Frankreich verbreiteten, so hatte doch andererseits jede größere Stadt wieder ihre eigenen Dichter. Unter den uns bekannt gewordenen Werken dieser Art verdienen besonders die die Geschichte des Evangelisten Johannes behandelnden Mysterien Hervorhebung, weil in ihnen die Anwendung lebender Bilder, wie sie noch heute die Ammergauer Vorstellungen zeigen, zum ersten Male hervortritt. Auf diese Weise wurden nämlich die Visionen der Apokalypse zum Theil darin dargestellt. Bei einzelnen wird man sich wohl mit einer nur bildlichen Darstellung haben genügen lassen.

Magnin bezeichnet die Zusammenziehung der Begebenheiten verschiedener kirchlicher Festcyklen in ein einziges Spiel als einen bedeutenden Schritt zur völligen Loslösung des Dramas von der Kirche, weil Stücke dieser Art nicht mehr auf einen bestimmten Festtag berechnet waren, sondern an jedem beliebigen Tage dargestellt werden konnten. Viel entscheidender war aber noch die Bildung eines feststehenden Theaters, auf welchem an jedem beliebigen Tage Aufführungen stattfinden konnten, da hierdurch sehr bald ein Bedürfniß nach regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen solcher Spiele hervorgerufen werden mußte.

Die Gebrüder Parfait erzählen*), daß Pilger, welche aus dem gelobten Lande zurückgekehrt waren, sich mit Gesängen Unterhalt auf ihrem Wege verdienten und so auch nach Paris kamen, wo eine Anzahl Bürger ihnen dadurch dauernde Unterstützung zu schaffen suchten, daß sie ihnen ein Theater errichteten, um daselbst an den hohen Festtagen heilige Spiele zur Erbauung des Volkes zur Darstellung bringen zu können. Diese Erzählung ist jedoch von verschiedenen Seiten in Zweifel gezogen worden. Und man hält es zum Theil für wahrscheinlicher, daß die uns schon bekannten Spielleute der Rue St. Julien des menestriers diejenigen waren, welche zuerst dergleichen Spiele in Paris gewerbsmäßig zu öffentlicher

*) a. a. O. T. I. p. 41 u. f.

Darstellung brachten. Auch heißt es in einer Anmerkung der Gebr. Parfait, daß diese Spiele schon zwanzig Jahre früher in Paris üblich gewesen seien*). Möglich daß sich sowohl Spielleute, wie Pilger mit Bürgern der Stadt, oder auch nur diese letzteren zu jenem Zwecke verbanden. Genug, daß im Jahre 1398 zu St. Maur bei Paris die Passion von einer Gesellschaft in einem eigenen Theater gespielt wurde. Obschon der Prévôt von Paris diese Spiele verbot, die mithin ohne obrigkeitliche Erlaubniß stattgefunden haben mußten, erhielt jene Gesellschaft von Carl VI. das Privileg unter dem Namen der Confrèrie de la Passion de Nostre Seigneur kirchliche Spiele in ihrem Theater zur Aufführung zu bringen, welches sie 1402 nach Paris verlegte, wo sie zu diesem Zwecke einen Saal des Hospitals de la Trinité bezog und jene Spiele zum ersten Male wieder in einem geschlossenen Raum zur Darstellung brachte**). Sie hatten längere Zeit einen außerordentlichen Zulauf. Es scheint jedoch, daß sie allmählich Abbruch von einer anderen Gesellschaft erfuhren, die ein noch älteres Privileg als sie selber besaß.

Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts hatten die Clerks, d. i. die Gehülfen der Parlamentsprocuratoren von Philipp dem Schönen das Gerechtsam erworben, eine Corporation unter dem Namen des Königreichs der Bazoche zu bilden — eine Bezeichnung, die, was ihren ersten Theil betrifft, sich auf den Titel ihres Präsidenten bezieht, den sie, wie noch so manche andere Corporation jener Zeit, ihren Roi nannte, deren zweiter Theil aber wahrscheinlich auf einer Umbildung des Wortes Basilika beruht***).

*) Gewiß wenigstens ist, daß schon 1380 beim Einzuge Carl VI. der Sitte der Zeit gemäß auf den Straßen Vorstellungen stattfanden, die man Mysterien nannte. Gebrüder Parfait, welche von einigen der späteren Beschreibungen geben, bemerken jedoch, daß diese Darstellungen meist nur in lebenden Bildern bestanden, deren Gegenstand theils den heiligen Schriften entnommen, theils aber auch von allegorischem Charakter war. Indessen war mit ihnen auch Gesang und Pantomime verbunden. Auch fanden zuweilen Anreden dabei statt.

**) Dieser Saal hatte eine Länge von 21 Toisen auf 3 Toisen Breite (1 Toise = 2 Mètres).

***) Dr. Adolf Ebert, Jahrb. f. rom. u. engl. Liter. Bd. I. Les clercs de la Bazoche &c., S. 232 ist zwar nicht dieser Meinung; ich halte jedoch seine Gründe für nicht genügend beweiskräftig.

Gebr. Parfait berichten, daß die Pariser Bazoche, nach deren Vorbild bald ähnliche Vereinigungeu in anderen größeren Städten des Landes entstanden, alljährlich eine große Zusammenkunft hielt, die durch eine öffentliche Monstre eingeleitet wurde. Auch scheint sie gleich nach ihrem Entstehen den Drei-Königstag und den Maitag festlich und in einer Weise gefeiert zu haben, die sie wohl aus dem akademischen Leben herübernahm *). Diese Feste erhielten noch ihren besonderen Charakter von dem Stand und Beruf der Mitglieder der Bazoche. Juristische Disputationen und fingirte Processe in übermüthiger, satirischer und wohl auch barocker Form bildeten bald ihren hauptsächlichsten Gegenstand. Das scholastische Wesen mußte zu seiner Verspottung die eigenen Waffen hergeben, wie die Bazoche auch ihren eigenen Stand in erster Reihe verspottete. In jedem Streite liegt ein dramatisches Motiv, daher gerichtliche Verhandlungen in den Dramen des Mittelalters und den ersten Zeiten der Entwicklung des neuen Dramas eine so große Rolle spielen. War doch das Streitspiel bis jetzt vorzugsweise die dramatische Form der Allegorie gewesen, aus der sich, wie ich gezeigt, schon sehr früh auch die M o r a l i t ä t entwickelt hatte, ohne bisher zu größerer Aufnahme gekommen zu sein. Es kann uns aber nicht Wunder nehmen, daß jetzt, wo die Allegorie so ganz in die Mode gekommen war, die Bazoche sich auch der Moralitäten bemächtigen mußte und diese nun plötzlich eine gewisse Beliebtheit errangen. Die andere Form, in der sich das Streitspiel aber entwickeln konnte, war die F a r c e. Schon früh soll die Bazoche, nach Gebr. Parfait, einige Tage vor ihrer Monstre eine Moralität oder eine Farce zur öffentlichen Aufführung gebracht haben. Ich lasse es dahin gestellt, ob sich die Farce früher als die Moralität oder gleichzeitig mit und neben ihr, oder erst aus ihr und der Allegorie überhaupt entwickelt hat, wie dies in England mit den Interludes der Fall gewesen zu sein scheint. Jedenfalls würde dies letztere mehr im Charakter und Geiste des Mittelalters gelegen haben. Auch erhält es gewissermaßen dadurch eine Bestätigung, daß noch eine dritte Gesellschaft, die enfants sans souci, in Paris entstand, die wahrscheinlich durch die Narrenfeste in's Leben gerufen worden und aus jungen, wohl-

*) Dr. Adolf Ebert a. a. O. Bd. I. S. 234.

habenden Leuten der gebildeten Stände zusammengesetzt war, welche sich unter einem Prince des sots und unter dem Namen der Sottise vereinigt und von Carl VI. das Patent erhalten hatte, während des Carnevals öffentlich in den Hallen oder von beweglichen Wagen herab in den Straßen ihre Spottspiele, Sotties, zur Aufführung zu bringen, die ebenfalls von einem allegorischen, aber grotesken Charakter waren*). Dr. Ebert weist darauf hin, daß, gleich wie die Bazoche neben der Moralität die Farce pflegte, oder, allgemeiner ausgedrückt, neben der allegorischen eine realistische Richtung verfolgte, dies auch bei den Spottspielen der Enfants sans souci wieder der Fall war, insofern diese Spiele theils ein allgemeines Ziel im Auge hatten, theils auf eine ganz bestimmte Einzelerscheinung des wirklichen Lebens gerichtet waren. Indessen geht auch hier die Sottie eigentlich nie über die Personificirung des einzelnen Standes hinaus, der sie nur gelegentlich eine individuelle Maske gibt. So erscheint z. B. der Sot dissolu als Geistlicher gekleidet und gelegentlich noch in der Maske eines ganz bestimmten Geistlichen u. s. f.

Es scheint, daß die Confrérie de la passion, um ihren Spielen mehr Anziehungskraft zu geben und der Concurrenz der Bazoche zu begegnen, sich mit den Enfants sans souci, die wahrscheinlich ebenfalls darunter litten, verband. Doch haben die letzteren dann wohl nur eine ganz eigene Art Spiele aufgeführt, in denen sich das Ernste und Burleske mischten und die, wie Gebr. Parfait uns mittheilen, Jeux de pois filés von ihnen genannt wurden.

Zur weiteren Ausbildung der Moralitäten hatte die Bazoche die Form der Mysterienspiele zum Muster genommen und je mehr dies geschah, desto mehr mußte man auch darauf ausgehen, den Gestalten derselben, welche ursprünglich nur vom wirklichen Leben abgeleitete Begriffe zu versinnlichen hatten, ein realistisches Leben und den durch sie dargestellten Vorgängen einen geschichtlichen Verlauf zu geben; freilich immer nur so, daß daraus das Allgemeine der menschlichen Natur und Schicksale lebendiger hervortrat. Sie behielt dabei noch immer ihren doctrinär-lehrhaften Charakter bei,

*) Eine der berühmtesten der in anderen Städten Frankreichs entstandenen Gesellschaften dieser Art war die Mère folle zu Dijon.

während diese Belehrung bald nur auf sophistische Ueberredung, bald auf wirkliche sittliche Besserung gerichtet war. Doch verschmolzen andererseits wieder die Elemente aller dieser verschiedenen Gattungen vielfach miteinander. Die Mysterienspiele nahmen die Allegorie, sie nahmen den Sot der Sotties in sich auf (das erste mir bekannte Beispiel von letzterem ist der Stultus in dem Mystère de Ste. Barbe). Die Moralitäten bemächtigten sich dagegen der Person Gottes, der Engel und Teufel und beide zogen wieder die Elemente der Farce, sowie mit der wachsenden Kenntniß der griechischen Dichter die Mythologie zu sich heran.

Die Moralitäten scheinen sich übrigens in Frankreich nicht allzu lange der Gunst des Publicums erfreut zu haben. Die Farce und die Sottie dominirten. Die letztere hauptsächlich durch die politische, kirchliche und nicht selten persönliche Satire, welche sie übte. Besonders während der Kriege unter Carl VI. und Carl VII. wurde damit großer Mißbrauch getrieben, da sich die Parteien derselben gegeneinander bedienten, was freilich auch gelegentlich wieder zu Einschränkungen und Verboten führte. Zu dieser Zeit, wo alle gesetzliche Ordnung darnieder lag, scheinen die einzelnen Gesellschaften die Gerechtsame der anderen nicht mehr beachtet zu haben und was zunächst bloße Anmaßung war, wurde später durch Compromiß gebilligt und festgestellt. Der Prince des sots — heißt es bei Parfait *) — gab den Clercs der Bazoche die Erlaubniß, Soties zu spielen und erhielt dafür die Berechtigung, seinerseits Moralitäten und Farcen zur Darstellung bringen zu lassen. Aehnliche Uebereinkommen mußten auch zwischen ihnen und den Passionsbrüdern stattgefunden haben, da diese ihren Mysterien eine Farce vorausgehen ließen. Es ist sogar festgestellt, daß das Parlament nach dem Friedensschluß die Bazoche zur Darstellung von Sotties ermächtigte, ihr dabei aber jeden Mißbrauch dieser Freiheit untersagte. Sie kehrte sich jedoch an diese Einschränkung nicht, was endlich ein Verbot aller Spiele derselben im Jahre 1446 nach sich zog. Dieses Verbot wurde zwar unter gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, da aber die Bazoche, um diese zu umgehen, sich verschiedener Auskünfte bediente, wie Masken, Zettel (écriteaux), auf

*) a. a. O. T. II. p. 98 u. 200.

denen die Anzüglichkeiten und Zweideutigkeiten, die sie verbreiten wollte, geschrieben waren, so erfolgte 1476 ein noch viel strengeres Verbot, das erst unter Ludwig XII. wieder aufgehoben wurde. Die letzte Nachricht von einer Aufführung der Bazoche ist vom Jahre 1582. Es war aber eine Tragödie, welche man spielte. Der alte oppositionelle, satirische Geist derselben war völlig gebrochen, doch fristete sie noch lange (bis zur Revolution) ein immer mehr in ihren Rechten beschränktes Leben.

Von den erhalten gebliebenen Moralitäten ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten die Du bien advisé et mal advisé. Sie ist in 8 Theile getheilt, von Pierre le Caron gedichtet und umfaßt gegen 8000 Verse; 57 Personen treten darin auf. Gebrüder Parfait, die sie auszugsweise mittheilen, bezeichnen sie als Mystère. Auch hat sie die Form eines solchen. Großes Aufsehen machte ferner die Moralität: l'Enfant prodigue. Berühmter aber noch war: La condamnation de banquet von Nicole de la Chesnayes, dem Arzte Ludwig XII. (vom Jahre 1512). Sie ist gegen die Genußsucht gerichtet. „Die darin seinem König gegebenen Lehren — sagt Royer*) — erreichten jedoch nicht ihren Zweck. Nachdem der König zum dritten Male geheirathet hatte, wollte er den jungen Mann allzusehr spielen und verlängerte auch seine Tafelfreuden. Er starb wie das Bankel in der Moralität, indem er zu spät bereute, das Maß überschritten zu haben." Auch Margarethe, die Königin von Navarra versuchte sich in diesen Spielen, war aber weniger glücklich damit, als mit ihren Erzählungen. Als Beispiel einer besonderen Gattung der politisch-satirischen Moralität mag die des Pierre Gringoire hier noch angeführt werden, in welcher derselbe, um seinem König, Ludwig XII., zu gefallen, den Papst Julius II. als Homme obstiné dem Gelächter preisgab.

Pierre Gringoire**), wahrscheinlich zwischen 1475—80 in der Normandie geboren und 1544 gestorben, widmete sich bereits früh der Dichtkunst und dem Theater. Er war einer der bedeutendsten Führer der Enfants sans souci, denen auch Clément Marot

*) Histoire du théâtre etc., T. I. p. 419.

**) Chassang, Pierre Gringoire. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. III. S. 297.

in seiner Jugendzeit angehörte*) und die von Ludwig XII., der sich ihrer nicht selten bediente, vielfach begünstigt wurden. Insbesondere war ihm Gringoire's Feder völlig geweiht. Später erhielt dieser eine Anstellung im Dienste des Herzogs von Lothringen, um schließlich ein eben so diensteifriger Diener der Kirche zu werden, als er früher ein Verspötter derselben gewesen war. Gringoire ist ein Vorläufer Villon's genannt worden, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen Feinheit. Er verstand es noch nicht, den Stoff, daher noch weniger die Form zu beherrschen. Allein er besaß eine gute Beobachtungsgabe, Temperament und auch Witz. Im Jahre 1511 trat er an einem und demselben Tage mit der oben erwähnten Moralität, mit einer Farce und der Sottie du Prince des sots et Mère Sotte auf, die das berühmteste Stück dieser Gattung blieb. Die Commune kommt, sich darin bei dem Prince des Sots über den Papst zu beklagen und weissagt ein Schisma. Die Mère sotte, als heilige Kirche verkleidet, tritt auf und sucht sich zu vertheidigen, bis ihr die Larve und die heiligen Gewande heruntergerissen werden und sie als Mère Sotte dasteht. Die Gebr. Parfait geben indeß nicht dieser, sondern der Sottie à huit Personnages (le monde, abuse, sot dissolu, sot glorieux, sot trompeur, sot fripon, sot ignorant und sotte folle) den Preis. Auch sie ist wahrscheinlich unter Ludwig XII. entstanden, da sie in noch höherem Grade als die vorige von einer gegen die Mißbräuche der Kirche gerichteten Tendenz ist. Doch nicht gegen sie nur allein, denn außer dem sot dissolu, als Geistlichen, läuft hier auch der sot glorieux, als Soldat, und der sot fripon, als Richter, herbei, um im Gefolge des abus die eingeschläferte alte Welt auszurauben.

Unter den Farcen ist die weitaus berühmteste der Advocat Pathélin (Maître Pierre Pathélin), die man, um dem Kind einen Vater zu geben, einerseits dem Antoine de la Sale, andererseits dem Clerc Pierre Blanchet zugeschrieben hat**). Es ist ein köstliches Beispiel von Selbstironie und Verspottung des eigenen Standes. Sie wurde zu ihrer Zeit sogar in's Lateinische über-

*) Gebr. Parfait theilen eine Ballade desselben mit, die er (1512) für diese Gesellschaft gedichtet (a. a. O. T. II. S. 202).

**) Aelteste Drucke Lyon und Paris, 1480 und 90. Neueste Ausgabe von P. Lacroix. Paris 1859.

tragen und erhielt sich, wennschon in verschiedenen Bearbeitungen, bis jetzt auf der Bühne *). Noch lange war der Name sprichwörtlich für die Bezeichnung eines Mannes, der unter dem Schein der Rechtlichkeit und Gemüthlichkeit alle Welt zu betrügen sucht. Pathélin hat seiner Frau einen neuen Rock zu schaffen versprochen. Er nimmt denselben bei einem Tuchhändler auf Rechnung, was ihn aber nicht abhält, den Schäfer desselben, welcher von ihm wegen einiger gestohlener Schafe verklagt worden war, vor Gericht zu vertheidigen. Pathélin prägt seinem Clienten ein, auf alle Fragen seines Herrn vor dem Richter mit nichts als einem bée zu antworten. Der Tuchhändler wird darüber so grimmig, daß er in seinen Rechtshandel beständig seine Forderung für das Tuch einmischt, so daß ihn der Richter immer wieder erinnern muß „de revenir à ses moutons“, bis er zuletzt, der Sache überdrüssig, den Schäfer freispricht. Doch Pathélin soll dessen nicht froh werden. Sein schlauer Client ist nicht umsonst bei ihm in die Schule gegangen. Er kann den mit ihm vereinbarten Lohn auf keine Weise von dem schlauen Burschen herausbekommen, da dieser auf alle seine Forderungen, Bitten und Drohungen nun ebenfalls wieder nichts als ein bloßes bée für ihn hat.

Unter den Farcen einer etwas späteren Zeit finden sich auch zwei von der Königin von Navarra: la comédie des deux filles et des deux mariées und la farce de Trop, prou, peu et moins, die aber, wie der Titel schon zeigt, zu den allegorischen Streitspielen gehört.

Das interessanteste Mysterium der späteren Zeit ist das im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene Mystère de St. Louis von Gringoire. Er schrieb es auf Veranlassung der Vorsteher der Confrérie de St. Louis **); man kann sich daher nicht wundern, den Dichter hier auf Seiten des Papstthums zu sehen. Doch schrieb er jetzt überhaupt nur noch religiöse Gedichte. Das Alter hatte ihn fromm gemacht. Auch noch jetzt war er aber unfähig, einen so reichen Stoff zu beherrschen und dramatisch zu

*) Im vorigen Jahrhundert war besonders die Bearbeitung von M. de Brueys beliebt.

**) Bei Chassang a. a. O. p. 328 findet man eine ziemlich genaue Inhaltsangabe.

organisiren. Es ist ein bloßes Aneinanderreihen von Begebenheiten, in die er eine Menge im Geschmacke der Zeit erfundener Episoden, voll Wunder und Allegorie, noch mit hineintrug. Doch macht sich darin wieder ein individuellerer Geist der Charakteristik bemerkbar.

Im Uebrigen waren die Mysterien dieser Zeit immer äußerlicher, weltlicher und geschmackloser geworden. Von der alten Einfalt und Glaubensinnigkeit war nur noch selten eine Spur, dafür wurde der Wunderglaube immer mehr dazu benutzt, weltliche und, wie wir heute sagen würden, piquante Stoffe in sie einzuführen, wie z. B. in dem Mystère du chevalier qui donne sa femme au diable, ein Sujet, das in der entsprechenden Form auch heute wieder Glück machen würde. Die Wendung ist hier aber diese: des Ritters Gattin richtet auf dem Wege zum Teufel ein inbrünstiges Gebet an die heilige Jungfrau. Diese nimmt ihre Gestalt an und begleitet den Ritter zum Teufel, der über sie keine Macht hat, die Verwechslung daher sofort inne wird und sich durch dieselbe betrogen sieht. Denn trotz alles Sträubens wird er genöthigt, seinen Pact mit dem Ritter herauszugeben, dieser dagegen verpflichtet, mit seiner Frau fortan in Ruhe zu leben, und das Publicum schließlich ermuntert, die unbefleckte Empfängniß der heiligen Jungfrau immer in Ehren zu halten. — Eine andere Richtung des kirchlichen Dramas suchte durch die Musik ihre Wirkungen zu erzielen. In einem Mysterium der Geburt Christi vom Jahre 1539 wurde fast Alles gesungen. Das würde wie eine Rückkehr zu den Formen erscheinen, von denen man ausgegangen war, wenn der Charakter der Musik sich nicht ebenso verändert gehabt hätte, wie der der Texte. „Sur divers chants de plusieurs chansons — heißt es hier auf dem Titel — Et premièrement le voyage en Bethlehem et l'enfantement de la vierge sur le chant: Le plus souvent tant il m'ennuye.“

Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß diese Art Vorstellungen der Confrèrie de la passion großen Anstoß erregten und in Mißachtung geriethen. Schon 1539 hatten die Vereinsbrüder das Hospital de la Trinité verlassen müssen. Sie mietheten sich im Hôtel de Flandre ein, wurden aber hier bald wieder verdrängt, da dieses Gebäude 1543 abgerissen werden mußte. Sie erwarben nun einen Theil des Hôtel de Bourgogne und errichteten hier eine neue Bühne. Als sie aber zur Eröffnung derselben

beim Parlamente um die Erneuerung ihres Privilegs einkamen, wurde ihnen dies zwar zugestanden, jedoch an die Bedingung geknüpft, nur weltliche und dabei ehrbare Spiele fortan darzustellen, der Vorführung kirchlicher sich dagegen ganz zu enthalten. Die Vereinsbrüder nahmen zwar unter dieser Einschränkung ihre Vorstellungen auf, ohne jedoch den erhofften Erfolg zu erzielen, da sich ein ganz anderer Geschmack zu bilden begonnen hatte, dem sie nicht zu genügen vermochten, was näher darzulegen jedoch der Geschichte des neuen Theaters angehört. Wenn auch die Darstellungen kirchlicher Spiele in Paris hiermit aufhörten, so fanden deren doch im übrigen Lande noch lange statt, wenn schon immer vereinzelter, wie auch die kirchlichen Feste hier und da noch lange einen dramatischen Charakter bewahrten.

2. England.

Miracle-plays. — The Scrivener's play. — Collectiv-plays. — Bewegliche Bühnen. — Fronleichnamsspiele. — Pageants. — Chester-, Towneley- und Coventry-plays. — Charakter der englischen Miracle-plays. — Darstellung derselben; Organisation; Costüm. — Einzelspiele. — Die Chorknaben von St. Paul's. — Die Parish-clerks von London. — Players of interludes. — Die Moralitäten oder moral-plays. — John Skelton. — Uebergang zum Interlude und zum historischen Drama.

Mirakelspiele waren nach dem Zeugniß des William Fitz-Stephens in England zwischen 1170—82 sehr im Gebrauch. War doch schon das älteste uns bekannt gewordene kirchliche Spiel in England, das St. Katharinenspiel, ein Mirakelspiel. Indessen verstand man hier darunter zugleich noch Mysterienspiele. Der Unterschied beider Bezeichnungen hatte sich hier schon zeitig verwischt oder vielleicht auch niemals bestanden. 1258 wurden dergleichen Spiele bereits von Histrionen, d. i. von gewerbsmäßigen Spielern, zur Darstellung gebracht, daher sie zu dieser Zeit auch schon in der Volkssprache stattfinden mußten. Ueberhaupt scheinen diese Spiele sich hier nicht aus dem Gottesdienst entwickelt zu haben, sondern von Außen aufgenommen und in eine nur lose Verbindung mit ihm und der Kirche gebracht worden zu sein. Nicht so jedoch daß sie nicht auch von Geistlichen und Mönchen dargestellt worden wären. Als ältestes der auf uns gekommenen, in der Volkssprache geschriebenen Miracle-play's lernten wir schon „die Höllenfahrt

Christi" (the harrowing of the hell) kennen. Fast aus derselben Zeit ist: „The scrivener's play", welches den Unglauben des Apostels Thomas behandelt. Nach dem Herausgeber, Collier, gehört es zu den in York durch die Zünfte dargestellten Spielen, und zwar als das der „Scrivener's"- (Schreiber-) Zunft angehörende Spiel. Fast aus derselben Zeit ist uns aber auch eine ganze Sammlung von Spielen erhalten geblieben, welche in einem bestimmten Zusammenhang miteinander stehen und nachweislich, wie das vorige nur muthmaßlich, von den Zünften der Bürger zur Darstellung gebracht worden sind.

In England, wo sich das Gildenwesen sehr früh ausgebildet hatte, waren nämlich in verschiedenen Städten des Landes die Gilden derselben zusammengetreten, um an einem bestimmten Festtage oder Feste des Jahres nicht nur ein einzelnes jener heiligen Spiele, sondern einen Cyklus von Spielen, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi umfaßte, in der Art zur Aufführung zu bringen, daß, soweit möglich, jede Innung ein besonderes Spiel übernahm.

Der Gedanke hierzu, zumal er kein Vorbild in einem anderen Lande hatte, sondern in der Form seiner Ausführung ganz einzig in der Geschichte des mittelalterlichen kirchlichen Dramas dasteht, auch den cyklischen Spielen Frankreichs sowohl, wie den spanischen Auto's vorausgeht und auf anderen Voraussetzungen wie diese beruht, konnte kaum an all' den verschiedenen Orten, die nachweislich solche Spiele besaßen (Chester, Coventry, York, Newcastle on Tyne, Leeds, Lancaster, Preston, Kendal, Wymondham), gleichzeitig oder unabhängig von einander entstanden sein. In der That war dies, so weit wir es beurtheilen können, auch nicht der Fall; vielmehr scheint es, daß Chester allen anderen hierin vorausging. Von allen uns bis jetzt bekannt gewordenen Spielen dieser Art sind sie wohl die ältesten. Sie weisen bis auf das Jahr 1268 oder doch auf eine nur wenig spätere Jahreszahl zurück.

A. Ebert*) glaubt ihr Entstehen auf die Jahresfeste der Zünfte zurückführen zu können, deren wichtigstes das ihres Schutz-

---

*) Die englischen Mysterien 2c.; Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. I. S. 46.

heiligen war, welches wohl mit in der Kirche, an dem diesen letzteren geweihten Altare, vielleicht selbst mit einer Darstellung aus dem Leben des Heiligen gefeiert worden sein mochte. In der That sind uns dergleichen Festfeiern aus Frankreich bekannt, wie z. B. von den maistres et compaignons cordouenniers zu Paris das Mistère de St. Crispin, ihres Schutzheiligen, alljährlich an dessen Festtage gespielt wurde. Nur möchte ich glauben, daß der Corporationsgeist ein Hinderniß gewesen sein würde, von solchen Gewohnheiten zu Gunsten eines allgemeinen Festtages aller Zünfte abzugehen. A. Ebert meint freilich, daß hierzu das Fronleichnamsfest die Veranlassung geboten habe, — und daß dieses Fest zu den englischen Collectivspielen in einer gewissen Beziehung steht, geht allerdings aus dem Umstande hervor, daß diese Spiele in verschiedenen Städten von Altersher am Fronleichnamsfeste stattfanden. Auch scheint auf den ersten Blick die Darstellungsform dieser Spiele für einen solchen Zusammenhang zu sprechen, da sie auf beweglichen Bühnen, an verschiedenen Punkten der Stadt und zwar meist in einer bestimmten Reihenfolge aufgeführt wurden, so daß ein und dasselbe Spiel eben so oft aufgeführt werden mußte, als die Bühne hiernach den Platz wechselte und ebenso viele Darstellungsplätze angeordnet waren, als das Collectivspiel einzelne Spiele in sich schloß.

Indeß ist der Zweck dieser Einrichtung ebenso leicht zu erkennen, als es bei näherer Betrachtung schwer ist, ihn von den Fronleichnamsspielen herzuleiten. Denn augenscheinlich wollte man durch die Vertheilung der Darstellung auf verschiedene Schauplätze einen allzu großen Zudrang vermeiden und es jedem Einzelnen der Bevölkerung möglich machen, derselben mit Bequemlichkeit beizuwohnen. Andererseits gewährte dieselbe aber zugleich noch den Vortheil, daß jede der Zünfte, oder doch wenigstens jede der größeren, ein gesondertes Spiel übertragen erhalten und dieses zu selbständiger Geltung bringen konnte. Das Fronleichnamsfest konnte den Gedanken zu den beweglichen Bühnen aber eigentlich gar nicht nahe legen, denn wenn man auch wirklich während der Procession an verschiedenen Plätzen Vorstellungen hätte geben wollen, was in England nicht einmal stattfand, so würde es doch hierzu keiner beweglichen Bühnen bedurft haben. Hier hätten die Bühnen, auf denen

diese Schaustellungen stattzufinden hatten, auch feststehende sein können, da es hier ja das Publicum, die Procession war, was sich bewegte. Bei den englischen Collectivspielen war dagegen bis auf einzelne Ausnahmen das Publicum feststehend und ließ die verschiedenen Spiele zu sich herankommen, daher die Bühnen, auf denen sie dargestellt wurden, hier allerdings beweglich sein mußten. Auch waren die englischen Collectivspiele, wenn sie schon meist bei dem Fronleichnamsfeste zur Aufführung gebracht wurden, doch keine eigentlichen Fronleichnamsspiele, obwohl man auch diese kannte. Und diese Fronleichnamsspiele selbst, sowie überhaupt die Ueblichkeit, bei oder nach der Fronleichnamsprocession Spiele zur Aufführung zu bringen, sind jedenfalls jüngeren Datums als die ältesten der uns bekannt gewordenen Collectivspiele, da jene wohl kaum vor dem Jahre 1316 (der allgemeinen Einführung des Fronleichnamsfestes) in Anwendung gekommen sein dürften, diese aber möglicherweise schon vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts im Gange waren. Das älteste uns erhalten gebliebene englische Fronleichnamsspiel, the play of the sacrament, ist sogar erst vom Jahre 1461. Endlich wurden auch grade die ältesten Collectivspiele, die der Stadt Chester, wie schon ihr Name anzeigt, Whitesundide-plays, nicht am Fronleichnamsfeste, sondern zu Pfingsten zur Darstellung gebracht. Dem Einwurfe Ebert's, daß sie erst später vom Fronleichnamsfeste auf das Pfingstfest verlegt worden sein könnten, der, ihres Alters wegen, schon an sich unwahrscheinlich ist, läßt sich der andere entgegenhalten, daß umgekehrt die übrigen Spiele erst nachträglich von anderen Festen auf das Fronleichnamsfest verlegt worden sein könnten, wofür wenigstens der Umstand sprechen würde, daß diese Spiele selbst in keiner bestimmten Beziehung zu dem letzteren stehen.

Was nun die bei den Collectivspielen im Gebrauch gewesenen Bühnen betrifft, nach deren Namen, pageants, auch die Einzelspiele benannt wurden, so waren sie in England schon länger von dem Schaugepränge her bekannt, welches die Städte bei dem Einzuge fürstlicher Personen zu entfalten pflegten. Der Name pageant wird von pegma (Gerüst, auch Theatermaschine) hergeleitet. Er wurde zuerst auf die bei den Entremets üblichen tableauxartigen Darstellungen in Burgund und Flandern angewendet; daher dieser Name auch auf die auf Leinwandrollen ausgeführten und mit Vers-

inschriften versehenen Gemälde, die ebenfalls bei solchen und ähnlichen Gelegenheiten in Gebrauch waren, übertragen wurde. Die Anwendung dieses Namens auf die öffentlichen Schaustellungen in Straßen und auf Plätzen scheint in England schon eine sehr frühe gewesen zu sein. Ist doch bereits im Jahre 1236 bei dem Durchzuge König Heinrich III. mit Eleonore von Provence durch Westminster von einem pageant die Rede. 1298 wird des ersten von den Londoner Zünften veranstalteten pageant gedacht. Anfänglich sind die Gerüste, auf denen dieselben gespielt wurden, wohl feststehend gewesen. Als dergleichen Darstellungen aber häufiger wiederkehrten und, wie die Londoner Lord Mayor's pageants*), sich sogar regelmäßig wiederholten, mochte man wohl darauf sinnen, diesen Gerüsten eine Einrichtung zu geben, welche gestattete, daß man sie aufbewahrte und von Fall zu Fall leicht wieder in Anwendung bringen konnte. So entstanden die beweglichen pageants, für die man die Vorbilder vielleicht in den Wanderbühnen der Joculatoren fand. Bewegliche Bühnen kannte ja schon das Alterthum: den Thespiskarren. Die Carri, welche man noch heute bei dem Carneval der Römer sieht, und die im späteren Mittelalter weit verbreitet waren, sind vielleicht noch eine Ueberlieferung derselben. Wenn die Joculatoren sich dieser Carri aber auch nicht zu ihren Wanderzügen bemächtigt hätten, so lag es ihnen doch nahe, den Wagen, der sie und ihre Habe von Ort zu Ort brachte, gelegentlich auch als Podium für ihre Schaustellungen zu benutzen. Wie es sich damit aber immer verhalten mag, jedenfalls wurde von den beweglichen pageants bei den Einzug- und Fronleichnamsprocessionen ein anderer Gebrauch gemacht, als bei den meisten der englischen Collectivspiele, von denen uns drei Sammlungen, die Chester-plays**), die Towneley-plays***) und die

---

*) Die erste Beschreibung von einem Pageant dieser Art datirt aus dem Jahre 1533 (s. Ward a. a. O. II. Th. p. 80). Es gibt über diesen Gegenstand auch ein ausführliches Werk F. W. Fairholt's Lord Mayor's Pageants. Percy's Soc. Public. Vol. X.

**) Herausgegeben von Th. Wright. 2 Vols. Shakesp. Soc. 1843 u. 44.

***) Surtees Society edition 1836. Auch Ebert's ausführliche Abhandlung über die engl. Mysterien (a. a. O.).

Coventry-plays*) erhalten geblieben sind, so wie ein Verzeichniß der Collectivspiele von York.

A. Ebert hat, um einen Ueberblick des Inhalts dieser verschiedenen Spiele darzubieten, die Titel aller einzelnen Abtheilungen, aus welchen dieselben bestanden, mitgetheilt und die, welche ihnen nicht allen gemeinsam, mit Klammern eingeschlossen, die York allein angehörenden aber mit einem * bezeichnet. Ich gebe meinen Lesern hiervon einen Abdruck:

„Die Schöpfung und die Empörung Lucifers; der Sündenfall. Ermordung Abels. Die Sündfluth. Abrahams Opfer (Jacob und Esau). Pharao; Moses. (Balaak und Balaam.) Die Propheten. — — (Anna's, der Mutter Maria's, Schwangerschaft; Maria im Tempel; ihre Verlobung; Cäsar Augustus.) Die Verkündigung; der Besuch bei Elisabeth; (die Untersuchung Joseph's und Maria's). Die Geburt Christi. Das Opfer der Schäfer. Die heiligen drei Könige. (Flucht nach Aegypten.) Herodes' Kindermord. Reinigung Maria's; Christus im Tempel als Kind disputirend. — — Taufe Christi. (Hochzeit von Cana.*) Versuchung. Transfiguration.* (Die Ehebrecherin.) Lazarus. (Simon der Aussätzige.) — — (Einzug Christi in Jerusalem.*) Verschwörung der Juden. (Maria Magdalene.) Abendmahl. Gefangennahme Christi. Verhör. Geißelung. (Der Traum des Weibes des Pilatus. Erhängung des Judas.*) Kreuzigung. (Würfelung um die Kleider.) Höllenfahrt. Auferstehung. Erscheinung Christi zu Emaus. (Der ungläubige Thomas.) Himmelfahrt. (Herabkommen des heiligen Geistes. Wahl des Matthäus. Begräbniß,* Himmelfahrt und Krönung* der heiligen Jungfrau.* Ankunft des Antichrist.) Jüngstes Gericht.

Die Towneley-plays, welche ihren Namen von der Bibliothek zu Towneley Hall in Lancashire haben, wo man die früher der Abtei Wildkirk bei Wakefield gehörenden Manuscripte derselben fand, wurde wahrscheinlich von der Gemeinde von Wakefield, sowie von denen der benachbarten Orte, jedoch in anderer Weise als die oben beschriebene, zur Aufführung gebracht, nämlich auf verschiedenen an verschiedenen Orten aufgestellten Bühnen, die sich aber nicht von Publicum zu Publicum bewegten, sondern zu denen sich das Publicum von Station zu Station in einer bestimmten Reihenfolge selbst hin bewegen mußte. Sie unterscheiden sich aber auch noch dadurch von den Spielen der beiden anderen Sammlungen, daß sie auf eine ländliche Bevölkerung berechnet erscheinen und sich

*) Ludus coventrial by J. O. Halliwell. Shakesp. Soc. Publ. 1841. So wie Sharp, A dissertation on the pageants or dramatic mysteries of Coventry 1825. Ueber das Ganze in Kürze siehe auch Ward (a. a. O. S. 34).

durch „Frische und Volksthümlichkeit der Auffassung und des Ausdrucks" auszeichnen*); wie auch die Sprache nicht ohne Humor und Beimischung des Volksdialekts ist und die Darstellung eine gewisse dramatische Bewegung zeigt. In einzelnen der 32 diese Sammlung bildenden Spiele, besonders dem Schäferspiel, herrscht die Komik sogar vor und die Charakteristik strebt die Naturwahrheit in einem Grade an, daß in einzelnen Scenen das spätere Interlude gewissermaßen schon vorgebildet erscheint.

Die Chester-plays, welche die ältesten der Collectivplays sind, sollen nach dem Urtheile Einiger nach französischen Mustern entstanden sein; doch hat Ebert nachgewiesen, daß dies nur für das Einzelne, nicht aber für das Ganze dieser Spiele zu gelten habe, und selbst das erstere noch mit Einschränkung, weil die Behandlung eine wesentlich andere, national eigenthümliche sei, wie sich dies besonders in dem Spiel von der Sündfluth und der Hirtenanbetung erkennen läßt, welche überwiegend komischen Charakters sind**). Der Ton dieser Spiele ist im Ganzen derb. Einer der Prologe, banes, (die also später geschrieben sein müssen), entschuldigt dies mit der frühen Zeit, in der sie entstanden seien. Sie sind, wie die vorigen, augenscheinlich von Bürgern verfaßt und liegen wohl auch, wie diese, nur in einer späteren Ueberarbeitung vor.

Dagegen wurden die Coventry-plays (42 an Zahl), die in einer Handschrift vom Jahre 1468 erhalten geblieben sind, vermuthlich von Geistlichen verfaßt. Der natürliche Ton, welcher die anderen beiden Sammlungen charakterisirt, erscheint hier abgeschwächt. Sie sind mehr schon das Werk der Reflection.

Von den französischen cyklischen Spielen unterscheiden sich diese englischen nicht nur durch die ihnen eigenthümliche Form der Darstellung, sondern auch durch die dichterische Behandlung, die vorzugsweise auf Ausbildung der Charakteristik gerichtet erscheint; freilich meist noch in ungeschickter Weise, da es oft nur bei dem bloßen Bestreben bleibt, zum Theil aber auch mit ganz falschen Mitteln erstrebt wird, indem man Sitten und Zustände des Tages auf ganz fernliegende, andersgeartete Zeiten und Oertlichkeiten übertrug.

---

*) Ebert a. a. O. p. 151.

**) Auf diese Spiele ist Ward a. a. O. p. 45 u. f. näher eingegangen.

Auch hat Ebert in überzeugender Weise entwickelt, daß die Darstellungsform der Collectivspiele darauf hinwirken mußte, daß, wie sehr auch in ihnen der epische Stoff noch vorherrscht und so wenig an eine Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit bei ihnen gedacht worden, diese Spiele sowohl im Einzelnen, wie in ihrem ganzen Zusammenhange mehr Proportionalität der Gliederung und Theile, eine bessere Uebersichtlichkeit und hierdurch auch mehr Einheit der Handlung, als die französischen darbieten. Denn die Theilung des Stoffes in einzelne Spiele nöthigte schon allein zu einer wenn auch nur äußerlichen Gliederung derselben, und in den Einzelspielen konnte wieder der Stoff besser beherrscht und angeordnet werden. Wozu dann noch kam, daß die räumliche Beschränktheit der beweglichen pageants (die zwar durch Anrücken von Nebenbühnen, scaffolds, erweitert werden konnten) zu einer größeren Einfachheit der Darstellung nöthigte. Das Spiel bewegte sich fast immer nur auf einem einzigen, wenn auch verschiedene Oertlichkeiten darbietenden Schauplatz, der Erde. Nur in geringem Umfange wurden noch Hölle oder Himmel, selten alle beide zugleich, in dasselbe Spiel gezogen. Gleichzeitiges Spiel an verschiedenen Orten war hier fast ganz ausgeschlossen. Auch die Diablerien fanden nur wenig Raum.

Ueber die Organisation der Darstellungen dieser Spiele, sowie über die Spielweise derselben gibt Sharp*) ausführliche Auskunft. Ich hebe davon nur Einiges aus.

Die Vertheilung der einzelnen Spiele scheint meist nur durch äußerliche Beziehungen ihres Gegenstandes zu den einzelnen Zünften, selten durch innere bestimmt worden zu sein. So wurde z. B. das Spiel der drei Könige von den Goldschmieden gespielt und nur weil Noah das Schiff gezimmert hatte, kam wohl den Zimmerleuten das Spiel von der Sündfluth zu. Dies mag auch zuweilen auf die Auffassung und Darstellung eingewirkt haben. Die Leitung jedes Einzelspiels wurde einem Bürger gleich für mehrere Jahre übertragen. Er empfing dafür, ebenso wie die einzelnen Spieler, eine bestimmte Vergütung. Der Maßstab war hierbei ein ganz

*) a. a. O. Ebert hat das von Sharp ans Licht gezogene Material in seiner Abhandlung: Die englischen Mysterien etc. in übersichtlicher Weise geordnet.

äußerlicher. Die umfangreichste Rolle, die größte äußere Action erhielt die höchste Bezahlung. Pilatus (4 β) stand daher allen anderen voraus. Auch Herodes und Caiphas (3 β 4 ₰) waren noch besser als Christus bezahlt, der mit seinem Henker hierin in einer Linie stand (2 β). Der Leiter des Spiels hatte die Spieler „zu finden“, das play-book (auch original genannt) und die Garderobe zu überwachen. Ein anderes Amt war das des bearer oder keeper of the book, welches wohl unserem Souffleur entsprach, da dieses Wort noch zu Shakespeare's Zeit neben dem späteren „prompter“ hierfür in Gebrauch war. Ueber das Costüm will ich nur Weniges sagen: Christus trug einen weißen, schafledernen und wahrscheinlich mit Symbolen bemalten Rock, dessen Aermel in Handschuhen ausliefen, und auf dem Haupte eine Perrücke. Die Füße waren mit rothen Sandalen bekleidet. Die Engel erschienen in weißen Chorhemden und Flügeln. Sie schritten auf einer Art von Kothurn (Füße genannt) einher. Der Teufel trug einen haarigen Rock und war mit einem Schlägel (einer Pritsche) versehen. Die weißen und schwarzen Seelen beim jüngsten Gericht waren mit Rock und Hose bekleidet, welche für jene von weißem Leder, für diese von gelber und schwarzer Leinwand, oft im Geschmacke des mi-parti, waren. Bei manchen Rollen, wie denen der Teufel, sowie bei Frauenrollen waren auch Masken üblich. Die, welche unmaskirt gingen, bemalten sich die Gesichter. Perrücken (bei Heiligen wohl auch vergoldet), waren, wie angedeutet, schon im Gebrauch.

Die sechsrädrigen Pageants, oben bedeckt, waren nach den Seiten, wo möglich, offen. Zwischen ihnen und den Zuschauern ward ein Raum freigelassen, der zuweilen zum Spielen benutzt wurde. Nur wo die Handlung es durchaus nothwendig erscheinen ließ, z. B. bei geschlossenen Räumen, wurde der Schauplatz decorativ, doch immer nur nothdürftig, angedeutet.

Neben den Collectivspielen, welche gewissermaßen die nationale Specialität des englischen kirchlichen Dramas bilden, liefen noch andere cyklische, sowie auch Einzelspiele her. So heißt es, daß in Oxford zu Lichtmeß ein in drei Theile zerfallendes Spiel in einem dreijährigen Turnus der Einzelspiele zur Aufführung kam.

Es ist kein Zweifel, daß die Miracle-plays nicht nur durch Bürgergilden, sondern auch noch nebenher von Kirchen und Klöstern

zur Darstellung gebracht wurden. So in Coventry bis 1492 von den grauen Brüdern am Corpus Christi wie am St. Peterstag. Anfangs wurden die Spiele der Gilden durch eine Procession der Geistlichkeit eingeleitet*); 1426 wies aber in York ein würdiger Mönch, William Milton, professor of holy pageantry, darauf hin, daß, wie sehr auch die Spiele der Bürgerschaft dem Volke zu empfehlen seien, man sie doch durch Trunkenheit, Lärm, Schießen und Singen nicht selten verunglimpfe, wodurch man des Ablasses verlustig gehe, welchen der heilige Vater, Papst Urban IV., denjenigen gewährt habe, die dem Gottesdienst am Corpus Christifeste regelmäßig beiwohnten. Daher er empfiehlt, um letzteren nicht zu beeinträchtigen, die Procession auf einen anderen Tag zu verlegen, als die Spiele (was auch vom Magistrate unverzüglich darauf geschah).

Die erste Nachricht von Chorknaben als Darstellern geistlicher Stücke ist vom Jahre 1478, in welchem die von St. Pauls in London eine Bittschrift an Richard II. richteten, worin sie baten, unwissenden und unerfahrenen Leuten nicht zu gestatten, Gegenstände des alten Testaments zum größten Nachtheil der Geistlichkeit aufzuführen, welche letztere beträchtliches Geld für die Vorbereitung solcher Spiele zur Feier des Weihnachtsfestes ausgegeben habe. Es scheint hiernach, daß zu dieser Zeit die Geistlichkeit, wenigstens die von St. Pauls, ein gewisses Vorrecht auf die Darstellung dieser Spiele hatte und daß die Vorstellungen, die sie veranstalteten, nicht unentgeltlich gewesen sind.

In früheren Zeiten bildeten auch die parish-clerks zu London eine Art literarisch-musikalischer Gesellschaft. Sie wurden 1240 von Heinrich III. zu einer Gilde vereinigt, die sich unter den Schutz des heiligen Nicolaus stellte. Sowohl Männer wie Frauen konnten sich an ihr betheiligen, und einzelne ihrer Mitglieder brachten große Opfer, um die Zwecke derselben zu fördern, die hauptsächlich auf die Ausbildung der Kirchenmusik gerichtet waren. Sie feierte ihre musikalischen Feste in Guildhall-chapel oder -college In den Jahren 1390—1409 wurden von ihr aber auch alljährlich achttägige Spiele zu Clerkenwell aufgeführt, zu denen der Adel und die Gentry des ganzen Landes herzuströmte**).

*) Sharp, The Coventry Mysteries p. 133 u. f.

**) Warton, History of Engl. Poetry. Vol. II. p. 536.

Mit der Reformation traten die kirchlichen Spiele mehr und mehr in den Hintergrund*), wogegen die Moralitäten in Aufnahme kamen. Wir fanden, daß schon einige der frühesten uns bekannt gewordenen Spiele zu dieser Gattung gehörten. Wenn diese zunächst auch keine Nachfolge hatten, so machte sich doch kurze Zeit später der Sinn für Allegorie bei den Pageants und Interludes (Entremets) in anderer Weise bemerkbar. Besonders seit dem Einzug Heinrich VI. in Paris, bei welchem dergleichen allegorisch-mimische Darstellungen stattfanden, läßt sich das wachsende Interesse daran bestimmter verfolgen. Die dramatischen Darstellungen der players of interludes unter Eduard IV. und Richard III. werden wohl ebenfalls meist allegorischen Charakters gewesen sein. Am Hofe Eduard VII. wurden außer von diesem auch von Prince Arthur noch players of interludes gehalten. Die Hoffeste empfingen bereits eine bestimmte Einrichtung und waren einem Abbot oder Lord of misrule unterstellt.

Ich habe schon früher nachgewiesen, daß die Allegorie sich unabhängig vom Mysteriendrama entwickelt hat, was aber nicht ausschloß, daß dieses auch selbst wieder Keime desselben enthielt. Sie konnten aber, als sie nebeneinander hergingen, nicht ohne Einfluß auf einander bleiben. Wie in Frankreich entlehnte auch hier die Moralität von dem Mysteriendrama einzelne Figuren, insbesondere den Teufel. The vice (Laster), der Knecht und Gehülfe des Teufels, wurde dagegen mit noch anderen allegorischen Gestalten in die miracle-plays herübergenommen. Die Moralitäten gingen dafür in der Abstraction des Bösen nun weiter und ersetzten den Teufel und den vice durch die Gestalt des „Inequity“ (des Unrechts).

*) Sharp a. a. O. p. 39 reproducirt eine Stelle der Annals of the city of Coventry vom Jahre 1580, in welcher es heißt: — „in diesem Jahre wurden die pageants auf's Neue unterbrochen. Diese Unterbrechung dauerte diesmal vier Jahre. 1584 wurde aber ein neues Spiel The destruction of Jerusalem, also nicht mehr das alte Collectivspiel, gespielt. 1586 hatte die Coventry-Gesellschaft ihre pageants und ihr pageant-house verkauft.“ Ferner geht aus den Nachrichten, die Sharp über das in Coventry früher stattfindende Hox-Tuesday-play, welches eine nationale Erinnerungsfeier des über die Dänen errungenen Sieges der Sachsen gewesen zu sein scheint, vom Jahre 1567—75 unterdrückt war und eine solche im Jahre 1591 zum letzten Male mit dem Play of the conquest of the Danes or the history of king Edward the confessor stattfand.

Zu den ältesten Moral-plays gehört: The Castle of Perseverance (das Schloß der Beharrlichkeit). Humanum genus (das Menschengeschlecht) tritt, eben zur Welt gebracht, splitternackt zwischen dem guten und bösen Engel darin auf. Es entscheidet sich für den letzteren und wird von diesem dem Mundus (der Welt) und seinen Gesellen Stultitia (Thorheit) und Voluptas (Wollust) vorgestellt. Beide erkennen in ihm ihren Mann. Ein flottes Leben beginnt. Die Bekanntschaft der sieben Todsünden wird eiligst gemacht, Luxuria zur Bettgenossin erwählt. Da treten Confessio (Beichte) und Poenitentia (Reue), von dem guten Engel gesendet, zu dem Sünder heran. Tod und Seele gerathen über denselben in Streit, der böse Engel aber schleppt ihn zur Hölle. — In der Moralität: The world and the child wird der „Mensch" in den fünf Lebensaltern dargestellt: der Verlauf des menschlichen Daseins in allegorischer Form. Die zwölf Glaubensartikel richten zuletzt das gebrochene Menschenkind wieder auf. — Eine stärkere Neigung zu realistischer Färbung zeigt der Every-man, der, vom Tode vor den Thron Gottes geladen, um Rechenschaft über sein Leben zu geben, vergeblich bei seinen Freunden vorspricht, ihn auf diesem schweren Gang zu begleiten. Endlich findet er Beichte, Buße, Wissenschaft und Gutwerke dazu bereit, die noch Verstand, Stärke und Schönheit zu Hülfe rufen. Doch suchen sie alle, da sie dem Ziele sich nähern, wieder das Weite, mit alleiniger Ausnahme Gutwerke's (Good-dedes), und dieser ist es denn auch, der ihn rettet.

Besondere Beachtung würden die Moral-plays Skeltons schon wegen ihres Verfassers verdienen, doch ist bis jetzt nur ein einziges derselben, Magnificence, aufgefunden worden. John Skelton, um 1460 in der Grafschaft Norfolk geboren, studirte zu Cambridge und Oxford, wo er 1490 das Laureat erwarb. 1498 trat er in den Priesterstand ein und wurde als solcher Erzieher Heinrich VIII. Von früh an der Dichtung gewidmet, in der er sich auszeichnete, erhielt er 1512 eine förmliche Anstellung als Hofpoet. In fast jeder Dichtungsart versuchte er sich mit Erfolg. Er schrieb Merietales, Satiren, Gedichte, Moralitäten und auch eine verloren gegangene Komedye: „Achademios". Sein berühmtestes Werk ist „The garlande of Laurelle", nach dem Lorbeerkranze benannt,

den der Poet auf Anregung der Countess of Surrey von einer Anzahl Edelfrauen erhielt.

Die Moral-plays gingen jedoch, entsprechend der immer bestimmter hervortretenden Richtung der Geister auf Natur und wirkliches Leben einerseits mehr und mehr in das Interlude über, indem sie entweder die allegorischen Figuren als wirkliche Individuen behandelten, oder auch Gestalten des wirklichen Lebens mit in sich aufnahmen, wie „Tom Tyler and his wife“ und „The disobedient child“; andererseits aber bildeten sie sich in das historische Drama um, indem sie ihren Darstellungen geschichtliche Begebenheiten zu Grunde legten, wie der „Cambyses, a king of Persia“ des Thomas Preston und „Appius und Virginia“ beweisen. Diese Stücke stehen schon ganz auf der verschwimmenden Grenze, welche das mittelalterliche vom neuen Drama scheidet und für England in die Regierungszeit Heinrich VIII. fällt. Die Dramen Bale's und die Interludes Heywoods, wie verwachsen auch noch mit den Formen des mittelalterlichen Dramas, werden aber besser erst in der Darstellung des neuen ihre Stelle finden.

3. Deutschland.

Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Mirakel- und Heiligenspiele. — Charakter der deutschen Spiele. — Verhältniß zu den französischen. — Entwicklungsgang. — Synoptische und cyklische Spiele. — Weltliche und komische Elemente. — Antheil der Geistlichkeit. — Kampf mit der Reformation. — Letzte Ausläufer.

In Deutschland hat das mittelalterliche kirchliche Drama zwar eine große Ausbreitung, aber bei Weitem nicht die reiche Entwicklung, wie in Frankreich, noch die stetige Pflege wie in diesem und in England gefunden. Es wurde hier weder zu einer Sache der Kunstübung wie in jenen, noch wie in diesem Lande zu einer Sache bürgerlichen Ehrgeizes gemacht. Auch war es nicht in gleichem Maße wie in Frankreich auf die Schaulust des Volkes, noch weniger auf außer seinem Gegenstande liegende Wirkungen und Interessen gerichtet, daher zu dieser Zeit weder das satirische Drama, noch die Moralitäten hier gediehen. Die außer dem Gegenstande liegende lehrhafte Tendenz kam erst durch die Reformation hier in's Drama hinein. Man betrachtete diese Spiele, selbst da sie bereits aus der Kirche

herausgetreten waren und zum Theil einen volksthümlichen Charakter angenommen hatten, hier fast noch ausschließlich als eine religiöse Uebung und kirchliche Festfeier, die einen um so höheren Werth behielt, je seltener sie sich wiederholte. Zwar erlangten diese Wiederholungen an einzelnen Orten eine gewisse Regelmäßigkeit; doch wenn man von den dramatischen Bestandtheilen der liturgischen Festfeiern absieht, die unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, so scheinen sie fast immer nur nach mehrjährigen festgesetzten Zwischenräumen stattgefunden zu haben, welche in einzelnen Orten bis zu zehn Jahren umfaßten*). Es hängt hiermit zusammen, daß die kirchlichen Spiele in Deutschland hauptsächlich auf die eigentlichen Glaubensfestspiele: die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfestspiele, beschränkt blieben.

Von den Weihnachtsfestspielen in deutscher Sprache sind besonders hervorzuheben: das St. Galler Weihnachtsspiel**), welches mit einem Prophetenvorspiel beginnt und den ganzen Weihnachtsfestcyklus umfaßt. Es ist noch überwiegend in streng kirchlichem Sinne gehalten und zeichnet sich durch einfach würdige Behandlung aus. Ferner das niederhessische Weihnachtsspiel***), in welchem schon eine populärere Behandlung Platz gegriffen hat, einzelne Officien in Wegfall gekommen und zum Theil durch volksthümliche Motive ersetzt worden sind. So tritt hier das Kindelwiegen schon auf. Die Sprache fällt in den populäreren Scenen in's Platte, die Handlung in's Tölpelhafte. Entschiedener noch tritt dies in dem Kremnitzer†) und in dem Oberuferer††) Weihnachtsspiele hervor, welches letztere sich noch bis heute erhalten haben soll.

Von den Osterspielen mögen hier nur das von St. Gallen†††)

---

*) So fanden z. B. die Freiberger Spiele nur aller 7 Jahre, die Spiele des heiligen Kreuzes in Dresden sogar, wie jetzt die Spiele in Ober-Ammergau, nur aller 10 Jahre statt.

**) Mitgetheilt bei Mone, Schausp. d. Mittelalt. I. p. 132 als „Kindheit Jesu".

***) Mitgetheilt von Piderit (Parchim 1869).

†) Mitgetheilt von Schröer, Weim. Jahrb. III. p. 391.

††) Schröer, Deutsch. Weihnachtssp. aus Ungarn, Wien 1858, S. 61.

†††) Mone a. a. O. I. p. 72.

das Wiener*) und das Innsbrucker**) genannt werden, welche schon sämmtlich, besonders das letzte, populäre Behandlung zeigen. Ein von Bartsch***) mitgetheiltes Bruchstück aus dem Kloster Muri muß seines hohen Alters wegen (es ist aus dem 13. Jahrhundert) Erwähnung finden. Wilken sieht den Einfluß höfischer Dichtung darin†). Im Redentiner Osterspiel††) erscheinen die Teufelsscenen besonders erweitert. Auch tritt hier und da schon eine moralisirende Tendenz hervor. Gemäßigter in der Aufnahme komischer Elemente, aber durch Häufung des Begebenheitlichen bemerkenswerth, die eine mehrtägige Darstellung nöthig machte, erscheinen das Frankfurter, Friedberger und Alsfelder Passionsspiel.

Von den Himmelfahrtsspielen sei auf das von Pichler mitgetheilte Tiroler Himmelfahrtsspiel†††) hingewiesen, als Weltgerichtsspiel aber des Eisenacher Spiels von den zehn Jungfrauen*†) wegen der Wirkung gedacht, welche dasselbe auf Friedrich mit der gebissenen Wange ausübte, vor dem es 1322 von Klerikern und Schülern im Schloßgarten zu Eisenach aufgeführt wurde. Man schrieb ihm die Verdüsterung des Geistes zu, in welche der Markgraf unmittelbar darauf verfiel und der er erlag. Ein Vorfall, welcher beweist, wie wenig wir fähig sind, die Bedeutung und die Wirkungen der Darstellungsformen und Darstellungen, welche diese Spiele zu ihrer Zeit ausübten, nach der Empfindung zu bemessen, die sie heute in uns hervorrufen.

Dagegen wurden die Mirakel- und Heiligenspiele nur wenig gepflegt. Ebenso kam das Fronleichnamsspiel hier nur zu geringer Entwicklung. Von den uns bekannt gewordenen Spielen der ersten Art mag das Erfurter St. Katharinenspiel und das Kremsmünsterer St. Dorotheaspiel**†) hier

*) Bei Hoffmann, Fundgruben, II. (Berlin 1837), p. 296 f.
**) Mone, Altd. Schausp. (Quedlinburg 1841), p. 108.
***) Germania VIII. p. 273.
†) Gesch. d. geistl. Schausp. in Deutschland S. 87.
††) Mone, Schausp. d. Mittelalt. II. p. 7.
†††) Drama des Mittelalt. in Tirol, Innsbrück 1850, p. 51.
*†) Bechstein, Wartburgbibl. I., Halle 1855.
**†) Ein Dorotheaspiel wurde auch in Bautzen zur Darstellung gebracht.

genannt werden. Ganz eigenartig ist das Spiel von Frau Jutten, welches um 1480 von Scherrbeck, einem thüringischen Geistlichen, verfaßt worden ist, die abenteuerliche Geschichte von einer Päpstin Johanna behandelt und den Mariencultus verherrlicht. Es ist von Gottsched die älteste deutsche Tragödie genannt worden*). Auch von der Theophiluslegende liegen drei verschiedene Bearbeitungen vor**), sowie „Ain hübsch Spiel von St. Jörgen"***), welches, wie man glaubt, 1473 beim Reichstag vor Friedrich III. zur Aufführung kam, ferner ein heilig Kreuzspiel†), sowie ein das Leben des heiligen Meinhard behandelndes Spiel.

Es ist für die deutschen Spiele charakteristisch, daß bei Behandlung der Martyrien das Gewicht nicht, wie zumeist in Frankreich, auf diese, sondern auf die Standhaftigkeit und Selbstüberwindung des Leidenden gelegt erscheint, und daß, wenn, wie in dem Spiel von Frau Jutten, die Fürbitte der Mutter Gottes vermittelnd eintritt, dies immer nur die Folge tiefer Reue und Zerknirschung ist, so daß sich unser Gerechtigkeitsgefühl stets im Einklange und nicht, wie in so manchem französischen Spiele de notre Dame, im Widerspruche damit befindet. Von dieser krassen Verherrlichung des Wunderglaubens findet man in den deutschen kirchlichen Spielen des Mittelalters nur wenige Spuren.

Ein gewisser Zusammenhang zwischen den kirchlichen Spielen der verschiedenen Länder hat jedenfalls stattgefunden. Er wird auch hier nicht gefehlt haben und konnte ein zwiefacher sein, da er entweder auf unmittelbarer Nachahmung bestimmter Vorbilder beruhte und zu einer hier mehr, dort minder freien und selbständigen Ausbildung der nachgeahmten Form hinführte oder auch nur durch die Ueberlieferung bestimmter Ideen zur Ausbildung ähnlicher oder auch ganz abweichender Formen angeregt hatte. Auf einen Einfluß der ersten Art weisen besonders einzelne der älteren, noch ganz in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele, wie die Freisinger (s. S. 42 und 59) durch die Uebereinstimmung hin, mit welcher derselbe

*) Mitgeth. v. Keller, Fastnachtssp. Stuttg. 1853. II. — Eduard Devrient, Gesch. d. deutschen Schauspielk. I. S. 178 hat eine ausführliche Inhaltsangabe davon gegeben.

**) Ettmüller, Quedlinburg 1849, und Hoffmann, Hannover 1854.

***) Keller, Fastnachtsp.-Nachlese, Stuttgart 1858.

†) ebendas.

Gegenstand in den liturgischen Dramen von Rouen und Orleans behandelt erscheint. Auch an einzelnen Aehnlichkeiten dieser Art zwischen deutschen und französischen Spielen fehlt es nicht, wofür ich auf den Disput über die unbefleckte Empfängniß Mariä (s. S. 47) und auf das Prophetenspiel hinweise. Auch dürften dafür vielleicht noch ein paar Namen der Diablerien (Noytor [Noyron?] und Tutevillers*), sprechen, welch' letzterer auch in den Towneley-Spielen vorkommt, sowie endlich der in den Spielanweisungen so häufig vorkommende Ausdruck silete (wovon noch später die Rede sein wird). — Für einen Einfluß der zweiten Art wird es freilich unmöglich sein, bestimmteren Nachweis zu geben. Wenn aber z. B. bei jenem bereits erwähnten, einer verhältnißmäßig frühen Zeit angehörenden Tegernseer Antichristspiele fremder Einfluß angenommen werden sollte, so könnte es, da für dieses Spiel, soviel wir wissen, ein fremdes Muster nicht vorliegt, sondern dasselbe ganz einzig in der Entwicklung des kirchlichen Dramas dasteht, doch nur ein derartiger Einfluß gewesen sein. Jedenfalls hat diese Entwicklung eine ganz eigenthümliche Richtung hier eingeschlagen, welche sich durch den größeren Ernst und die größere Innigkeit der Erfassung des kirchlichen Glaubens, sowie durch ein treueres Festhalten an dem ursprünglichen Zweck des kirchlichen Rituals und der aus ihm hervorgegangenen Spiele kennzeichnet. Jener Ernst, jene Treue und Innigkeit waren aber zugleich mit einer größeren Befangenheit verbunden, als sie uns in den übrigen Ländern entgegentritt, welche sich scheute, die heiligen Stoffe in freierer, selbständigerer Weise aufzufassen und auszubilden. Ein Blick auf die Werke der deutschen Malerei und ein Vergleich derselben mit gleichzeitigen Werken der Italiener wird dies selbst noch für die spätesten Zeiten des Mittelalters erkennen lassen. Auch fehlte es den Deutschen an dem Sinn und an dem Talent für das Theatralische, welches die Franzosen schon damals auszeichnete und zur Zeit auch noch an dem Gefühl und dem Verständniß für das Charakteristische, dem wir schon jetzt bei den Engländern begegnen.

Die Entwicklung, welche sich an den deutschen Spielen verfolgen läßt, steht aber unverkennbar mit der der übrigen Länder in

*) Wilken a. a. O. S. 268.

einem gewissen, wenn auch vielleicht nicht immer directen Zusammenhange, besonders mit derjenigen Frankreichs. So sind auch hier die Dichter sehr bald bestrebt gewesen, die sich anfänglich nur auf einen bestimmten Festtag beziehenden liturgischen Vorstellungen nach Cyklen in ein einziges Spiel zusammenzuziehen (synoptische Spiele); sowie später, die einzelnen Begebenheiten dieser letzteren frei weiter auszubilden, Elemente der apokryphischen Schriften und des alten Testaments oder auch ganz frei erfundene und zum Theil weltliche, komische in sie aufzunehmen und endlich diese so erweiterten synoptischen Spiele wieder miteinander zu cyklischen, d. i. zu solchen Spielen zu verbinden, die in mehrere einzelne, an verschiedenen Tagen zur Aufführung gelangende Abtheilungen zerfielen. Indessen bildeten sich hier weder den englischen Collectiv-Spielen verwandte Formen, noch so monströse cyklische Spiele wie in Frankreich aus. Ueber eine siebentägige Dauer scheint man in Deutschland niemals hinausgegangen zu sein. Auch hiervon ist uns ein einziges Beispiel bekannt: das Tiroler, von einem gewissen Vigil Raber verfaßte Passionsspiel*). Sonst hat der Umfang dieser Spiele drei Tage wohl nicht überschritten, so das Alsfelder**) und das von Bartsch mitgetheilte und in drei Tagewerke zerfallende Egerner Spiel***). Das Frankfurter Spiel†) war nur zweitägig.

Auch in der Einführung weltlicher und komischer Elemente sind die deutschen Mysteriendichter im Allgemeinen nicht so weit wie die französischen gegangen, obwohl sie oft derber erscheinen. Man braucht nur das Aeußerste, was man in der Darstellung der Magdalene in deutschen Spielen gewagt, mit den in französischen Spielen hierin Geleisteten zu vergleichen, um diesen Unterschied einzusehen††). Wenn

*) Bei Pichler a. a. O.

**) Vilmar, Haupt's Zeitschrift III.

***) Germania III. p. 267. Das erste Tagewerk behandelt Geburt und Leben Christi bis zur Erscheinung als Knabe im Tempel; das zweite Tagewerk die Leidensgeschichte bis zur Verurtheilung; das dritte Tod und Auferstehung; es schließt mit der Bekehrung des Thomas.

†) Fichard, Frankf. Archiv III.

††) So sagt Magdalena im deutsch. Osterspiele bei Mone, Mittelalt. Sch. I. S. 79:

Ich bin ein ledig junges wip
Und trage einen stolzen lip,
Ich will mit freuden vrolich sin,

von den mittelalterlichen Spielen schon im Allgemeinen gesagt werden muß, daß uns heute darin Vieles roh und komisch erscheint, was zu jener Zeit im Sprachgebrauch lag oder doch nur naiv erschien, so gilt dies, wie es ja auch schon von Hase und Wilken hervorgehoben worden, von den Deutschen noch insbesondere. Hier war der Spaß, wenn auch zuweilen selbst roh und unfläthig, doch meist von einer volksthümlichen Treuherzigkeit und hatte wenig oder nichts von der schillernden Frivolität und Zweideutigkeit, welche den französischen Spielen damals schon eigen waren. Die Rückhaltung, die sich die deutschen Autoren hierin auferlegten, läßt sich auch an dem viel eingeschränkteren Spielraum erkennen, welche den Diableries hier gegeben ist.

Daß Geistliche in Deutschland noch lange an diesen Spielen betheiligt blieben, hat in dem hier Dargelegten bereits berührt werden können. Ob die lateinischen Spielordnungen aber in allen Fällen darauf zurückweisen, daß die Spiele von Geistlichen verfaßt worden sind, dürfte weniger sicher sein.

Obschon man auch hier die Spiele in späterer Zeit zuweilen mit großem Aufwand, besonders in Bezug auf Costüm, zur Darstellung brachte, so wird sich dies doch nicht entfernt mit den Darstellungen in Frankreich vergleichen lassen, wie sie ja auch im Vortrag, besonders gegen die der nordfranzösischen Puys und die Darstellungen in Paris zurückgestanden haben werden. Doch wird bei den Mysterienspielen selbst hier die Darstellungsweise, schon wegen der

---

Zu tanzen steht das Gemude min.
Wenn Freude ist swere
Daz ist mir gar unmere.

Dagegen in dem Passionsmystère von Arras:

A tous je suis habandonnée.
Viegne chacun, n'aye point peur!
Vecy mon corps que je présente
A chacun qui le veult avoir.
Livrer ne voldray par vente
Je n'en quier or n'argent avoir.
Chacun en face son voloir,
Je ne le sçay plus présenter,
Il est prest pour vous recevoir
Sans s'à aucun en refuser.

Enge der einzelnen Schauplätze und der ganzen Einrichtung der Bühne, die viele solcher Schauplätze auf einmal zur Darstellung brachte, sowie wegen der Ueberfüllung dieser Spiele mit massenhaften Figuren, die Darstellung eine überwiegend symbolische und rhetorische gewesen sein. Für Deutschland insbesondere erscheint der Vergleich dieser Spiele mit altdeutschen Bildern, den wir bei Ed. Devrient finden, in hohem Grade bezeichnend. „Wie die steifen, stillen Gestalten," heißt es bei ihm*), „auf den Bildern des Mittelalters unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgesprochene Bewegung zusammenhängend — so stehen die Gebilde unserer mittelalterlichen Schauspielkunst da."

Länger als in einem anderen Lande fristeten gleichwohl die mittelalterlichen Spiele in Deutschland ihr Leben, wie sehr sie durch die Reformation auch zurückgedrängt und eingeschränkt wurden. Bis heute haben sich, wennschon in veränderter Form, in den Oberammergauer Passionsspielen, sowie in den Tyroler und Steiermärker Bauernspielen Reste davon erhalten. Der Grund hiervon liegt theils darin, daß die Reformation doch nur in einem Theile Deutschlands herrschend wurde, und sie sich auch selbst wieder des Dramas und hierbei der Formen der alten Mysterienspiele bemächtigte, wenn sie denselben auch einen neuen Inhalt und eine veränderte, theologisch-lehrhafte Richtung gab; theils aber auch in dem Umstand, daß hier diese Spiele sich nicht in dem Grade wie besonders in Frankreich verweltlicht, sondern noch immer einen Kern religiösen Lebens bewahrt hatten, daher auch in einem inneren Verhältnisse zu dem Gemüthsleben des Volkes standen. — Im nördlichen Deutschland verschwand das Passionsspiel früher als das Weihnachtsspiel, das sich hier in das Adventspiel verwandelte. 1598 wurden, durch einen Beschluß der Berliner Geistlichkeit, die Passionsvorstellungen im Dom untersagt. Hieraus dürfen wir auf ein rasches Absterben auch an den übrigen Orten, wo es sich noch erhalten hatte, schließen. In Süddeutschland vollzog sich dies erst im 18. Jahrhundert. 1770 erfolgte in Baiern ein allgemeines Verbot, wovon nur für Oberammergau aus besonderen Gründen eine Ausnahme gemacht

*) a. a. O. Bd. I. S. 147.

worden zu sein scheint. Die Einsetzung des Oberammergauer Passionsspiels (oder, wie Wilken vorsichtig hinzusetzt, dessen Erneuerung) soll durch eine im Jahre 1634 ausgebrochene Pest und ein hierdurch hervorgerufenes Gelübde veranlaßt worden sein*).

4. Italien.

Erste Spuren. — Die Laudi der umbrischen Flagellanten. — Die Laudi drammatichi. — Die Compagnie und Brüderschaften. — Der Maggio contadino und die Sacra rappresentazione. — Die Devozione. — Verschiedene Benennungen der rappresentazioni. — Die Allegorien der commedia spirituale; der contrasto; die frottola. — Charakter der Sacra rappresentazioni. — Feo Belcari. — Lorenzo de' Medici. — Sinken und Absterben des kirchlichen Schauspiels.

Die in Cividale aufgefundenen liturgischen Dramen**) beweisen allein, wie früh auch in Italien kirchliche Spiele schon stattfanden. Gewiß wird eine weitere und allgemeinere Entwicklung derselben anzunehmen sein, obschon wir erst aus dem 13. Jahrhundert wieder bestimmtere Nachrichten haben. So wird von einer Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Christo berichtet, welche 1243 in della Valle, einer Vorstadt von Padua, stattfand, an demselben Orte, wo auch 1208 schon nachweislich Volksfeste gefeiert wurden, wie ja Treviso um diese Zeit ebenfalls seine festa de castello d'amore hatte***), von deren näherer Beschaffenheit wir aber zur Zeit noch nichts wissen. Auch berichtet die Cronaca Friulana des Giulano di Cividale, daß in letzterer Stadt 1298 zu Pfingsten an drei aufeinanderfolgenden Tagen ein Ludus Christi von dem Capitel der dortigen Geistlichkeit zur Aufführung gebracht worden sei, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi, sowie auch das jüngste Gericht umfaßt habe†). Das früheste Beispiel eines cyklischen Spiels! Auch von einem Dreikönigsspiele ist aus dieser Zeit noch die Rede. Ja, Villani berichtet sogar von einer Schaustellung, welche im Jahre 1273 in Siena aus Anlaß des Losspruchs

*) Siehe Clarus, Das Passionsspiel in Oberammergau. 2. Aufl. München 1860.

**) Es sind im Ganzen 4 Stück; 3 in dem Processional der Kathedrale von Abbate Candotti entdeckte (von Coussemaker als l'Annonciation, la complainte des trois Maries et le sepulcre bezeichnet) und der von dem Abbate Tomadini in einem besonderen Manuscripte aufgefundene Le jour de la Résurrection (s. auch S. 60).

***) Ancona, Origini del teatro in Italia, V. I. p. 83.

†) Ebenda, v. I. p. 86.

der Stadt von dem päpstlichen Banne, der über sie wegen der Parteinahme für den Hohenstaufen Conradin verhängt worden war, zu Ehren des Ambrogio Sansedoni, welcher jenen Losspruch vermittelte, stattgefunden hatte und dann einen historischen Charakter gehabt zu haben scheint. Es soll darin die Geschichte dieses Losspruchs zur Darstellung gebracht und diese Feier alljährlich wiederholt worden sein. Dieses Spiel müßte nach ferneren Nachrichten später aber eine andere Form gewonnen und mit einem dem heiligen Georg gewidmeten Spiele verschmolzen worden sein. — Man berichtet, daß ähnliche Spiele sich über ganz Toscana verbreiteten und zu Anfang des 14. Jahrhunderts auch schon auf Florenz übertragen waren. Indessen scheinen diese Darstellungen, in denen zwar auch Gesänge vorkamen, in der Hauptsache doch nur einen decorativen und zum Theil pantomimischen Charakter gehabt zu haben, worauf insbesondere eine auf dem Arno im Jahre 1304 unter Leitung des florentinischen Malers Buffalmaco ausgeführte festa hinweist.

Auch ist neuerdings von Monaci *) und nach ihm von Ancona **) mit ziemlicher Sicherheit dargethan, daß die Rappresentazioni Toscana's einen anderen Ursprung haben.

Es war im Jahre 1258, als in Perugia ein alter Einsiedler, Namens Ranieri, mit flammender Beredtsamkeit zu Reue und Buße auffordertc. Auch waren in der That die Zeiten darnach. War Italien damals doch so von Parteigeist und grausamen Kämpfen zerrissen, daß, nach dem Ausdrucke eines Chronisten, das Blut wie Wasser in Strömen floß und alle Gräuel der Hölle auf Erden schon losgelassen schienen. Dazu waren die besseren, von Furcht und Entsetzen ergriffenen Gemüther von den mystischen Lehren eines Franz von Assisi und eines Bonaventura auf's tiefste erregt und ganz in die Verfassung gebracht, um jener Aufforderung mit heiligem, fanatischem Eifer bereitwillig Folge zu leisten. In langen Zügen, zu Hunderten, Tausenden durchzogen die Büßer die Straßen, Männer, Weiber und Kinder, Edle und Niedere, Priester mit Fahnen und Kreuzen voran, Alle, selbst noch

*) Uffiej drammatici dei Disciplinati dell' Umbria, Rivista di filologia Romanza I.

**) a. a. O. v. I. p. 98 u. f.

im Winter, bis zum Gürtel entblößt, indem sie sich gegenseitig bis auf's Blut geißelten und sich demüthig und zerknirscht vor den Altären niederwarfen. Das Beispiel fand Nachahmung, der Bußeifer verbreitete sich wie ein Contagium von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, über das Meer und die Alpen nach Deutschland und Frankreich und von da über das ganze Europa. Die Lobgesänge oder Laudi, welche die Büßer zum Preise Gottes und der heiligen Jungfrau dabei anstimmten, waren schon früher in Uebung gewesen, jetzt erlangten sie aber eine erhöhte Bedeutung und Ausbildung und eine weite Verbreitung. Es waren Gesänge im umbrischen Volksdialekt, welche zu den lateinischen Hymnen der Kirche einen Gegensatz bildeten. Diese waren langsam und feierlich, jene feurig und rhythmisch bewegt. Die Laudi waren den Flagellanten so eigenthümlich, daß sie, wie Ancona sagt*), von ihnen sogar den Namen laudesi erhielten.

Nachdem sich die Fluth dieser religiösen Bewegung, welche anfangs von der Kirche unterstützt, später aber von ihr, wie von den Fürsten, mit Mißtrauen betrachtet und bekämpft wurde, theils in's Ausland ergossen, theils doch wieder gesetzt hatte, schlossen sich viele der Büßer zu Vereinigungen zusammen, deren allgemeinste Bezeichnung, die der Disciplinati war, und deren Statuten nachweislich auch zur Pflege der Laudi verpflichteten. Man hat von diesen Laudi lange nur Sammlungen lyrischer Gesänge gekannt, erst neuerdings hat man in ihnen noch eine der Quellen dramatischer Entwicklung entdeckt, welche daher den Italienern, gleichwie einst den Römern, aus den umbrischen Gebirgen gekommen ist, die für die Kultur Italiens überhaupt von so großer Bedeutung waren. Mit Recht erinnert Ancona daran, daß hier die Wiege einer ganz eigenen tiefsinnigen Malerkunst war, daß von hier aus die Philosophie neue und tiefe Anregungen durch die Mystik des schon genannten Franz von Assisi und Bonaventura's erhielt, welcher letztere so mächtig auf den größten Dichter des Mittelalters, der zugleich der erste eines ganz neuen Geistes war, auf Dante einwirken sollte. Möglich, daß von Franz von Assisi auch die ersten Anregungen zur Ausbildung dieser dramatischen Formen ausgingen, da, wie

*) a. a. O. v. I. p. 106.

San Bonaventura erzählt, er es war, der 1223, um das Volk zur Andacht anzutreiben, auf den Gedanken einer bildlichen Darstellung der Geburt Christi kam. Er wurde, nachdem hierzu die päpstliche Genehmigung eingeholt worden war, Nachts bei Kerzenscheine in einem Gehölze des Castello di Grescio zur Ausführung gebracht und der heilige Franz celebrirte selbst über einer Krippe die Messe dabei, welcher das Oechslein und der Esel nicht fehlten, womit auch Lobgesänge und andere Feierlichkeiten verbunden waren.

Es war aber erst der glücklichen Entdeckung des Ernesto Monaci vorbehalten, darzuthun, daß diese Keime weitere Entwicklung erhielten. Zwar liegt hier die Frage vor, ob die von ihm an's Licht gezogenen L a u d i d r a m m a t i c h i nicht vielleicht selbst erst aus liturgischen Dramen entwickelt waren oder unabhängig von diesen entstanden. Monaci erklärte sich wegen der Uebereinstimmung einzelner Laudi mit bekannt gewordenen liturgischen Dramen für die erste dieser Annahmen, Ancona aus Gründen, die man bei ihm nachlesen mag*), für die letzte. Und warum hätten sich auch die dramatische Laudi nicht ebenso gut, wie das liturgische Drama, ganz unmittelbar aus den in den Evangelien liegenden dramatischen Motiven entwickeln können? Eine gewisse Uebereinstimmung bei der außerordentlichen Simplicität beider, noch ganz an das Evangelium gebundenen Formen scheint mir kein Gegenbeweis. Andererseits hat es, wie wir ja wissen, schon vor den Laudi liturgische Dramen gegeben. Ancona weist aber nicht nur auf die Evangelien, sondern noch ganz insbesondere auf die Meditazioni sulla vita di Gesù Christo von San Bonaventura als Quelle der dramatischen Laudi hin. Die Grundlage derselben aber bildete die Liturgie, daher es Laudi für den ganzen Festcyklus des Kirchenjahres gibt.

Von den drei Sammlungen Laudi, welche Ernesto Monaci entdeckt hat, gehörte der eine der Confraternità di San Andrea in Perugia, der zweite wahrscheinlich den Disciplinati di Santo Stefano von Assisi, der dritte (in der biblioteca Vallicelliana di Roma befindliche) ebenfalls einer Peruginer Verbrüderung an**). Jeder ent-

*) Ancona a. a. O.

**) Ebendas. I. p. 122 und Monaci a. a. O. p. 253.

hält sowohl lyrische wie dramatische Laudi, alle drei sind in reinem, umbrischen Volksdialekte verfaßt.

Unzweifelhaft rühren diese sich wohl auf hundert belaufenden dramatischen Laudi nicht von einem einzigen Dichter her. Ancona zeigt, daß sie von sehr verschiedenem Charakter, bald sich eng an die Liturgie anschließend, bald einer sanften innigen Empfindung einen ziemlich breiten Spielraum gewährend, bald von einem ernsten mächtig ergreifenden Ausdrucke sind. Obschon die Namen der Dichter unbekannt, glaubt Ancona doch, daß Jacopone da Todi, ein namhafter umbrischer Dichter, zu ihnen gehört.

Die dramatischen Laudi wurden gesungen, und es liegen Beweise vor, daß sie in den Kirchen von den Disciplinati in Costümen, die ihren Rollen angemessen waren, auf einer Art Bühne vorgetragen wurden. Daß in Italien sehr früh schon Brüderschaften von Laien die Ausrichtung geistlicher Spiele mit Förderung der Kirche in die Hand nahmen, unterliegt keinem Zweifel. 1261 schloß bereits die Compagnia dei Battuti in Treviso, wahrscheinlich eine Disciplinatengesellschaft, einen Vertrag mit der Geistlichkeit der dortigen Kathedrale ab, worin sich diese verpflichtete, ihr zwei Cleriker für die Rollen der Maria und des Engels zu ihren Spielen am Feste Mariä Verkündigung zu liefern. Und 1260 hatte sich in Rom die Compagnia del gonfalone (der mit dem Muttergottesbilde geschmückten Fahne) zu dem Zwecke gebildet, kirchliche Spiele zur Aufführung zu bringen.

Zwei verschiedene Formen dramatischer Spiele sollen sich, nach Ancona, aus den umbrischen dramatischen Laudi entwickelt haben: das ländliche Maispiel (il Maggio condatino) und das Mysterienspiel (la sacra Rappresentazione); das erstere hat sich noch bis heute in den Landschaften Toscana's lebendig erhalten*) und ward Giostra in den Gebirgen Pistoja's, Bruscello in Siena und Maggio in der Gegend von Pisa und Lucca genannt. Die Wiederkehr des Frühlings wurde schon bei den Alten gefeiert. Möglich, daß diese Maispiele damit in Zusammenhang

*) Ancona berichtet im zweiten Theil seines angeführten Werks ausführlich darüber und gibt S. 324 u. f. ein reiches Verzeichniß gedruckter Spiele dieser Art aus den Jahren 1866 — 69. Sie behandeln theils alttestamentliche, theils mythologische, theils auch geschichtliche Stoffe.

stehen. Auch in den Städten, insbesondere Florenz, wurde der Maitag festlich begangen. Poliziano, Lorenzo di Medici u. A. haben Mailieder gedichtet. Der Uebergang dieser Lieder in die dramatische Form ist nicht zu verfolgen. Eher ist dies mit dem der Laudi in die Sacra Rappresentazione der Fall. Die Devozione erscheint als das Mittelglied. In den Registern der Disciplinati di San Domenico in Perugia finden sich 1339 neben den Laudi schon Devozioni erwähnt*). Zwei dieser letzteren: Le devozioni de giovedi e de venerdi santo 1375, die schon S. 57 erwähnt werden konnten, sind uns erhalten geblieben. Sie scheinen beide noch mit dem Gottesdienst verbunden gewesen zu sein, worauf auch der Name hindeutet. Palermo hat die Sprache derselben für ein Gemisch von paduanischem und römischem Dialekt erklärt, den letzteren aber für den dem Originalwerke zu Grunde liegenden gehalten. Sie müßten daher noch älteren Ursprungs als die auf uns gekommene Redaction vom Jahre 1375 sein.

Die älteste Rappresentazione sacra ist die ebenfalls von Palermo mitgetheilte und schon früher berührte „d'uno santo padre e d'uno monaco; dove si dimostra quando il monaco andò al servizio di Dio e come ebbe molte tentatione ed era buono servo di Dio intanto ch'el Santo Padre, suo maestro, con chi stava, volendo intendere che luogo dovessa avere in cielo, fece oratione a Dio, che gli rivelassi in che stato gli era"**). Klein hatte aus der Behandlung des Gegenstandes erweisen zu können geglaubt, daß hier ein Klosterspiel vorliege. Ancona sucht dagegen darzuthun, daß er auf eine Laienbrüderschaft hinzeige. Er setzt dieses im reinsten florentinischen Dialekt geschriebene Drama ins 14. Jahrhundert. Erst um diese Zeit soll sich nach ihm die Sacra Rappresentazione ausgebildet habeu, deren Ursprung er der Stadt Florenz zuschreibt, da nur die Beihülfe von Künstlern

*) Ancona a. a. O. I. 151, nach Monaci Inventario della Confraternità dei Disciplinati di San Domenies di Pomgig dell' anno 1339. publied. p. 258.

**) Darstellung eines heiligen Paters und eines Mönchs, in welcher gezeigt wird, wie der Mönch den Gottesdienst verrichtet und große Anfechtungen erlitt, aber ein treuer Diener des Herrn blieb, während der Pater, sein Vorgesetzter, mit dem er zusammen wohnte, begierig zu erfahren, welchen Platz jener dereinst im Himmel erhalten werde, zu Gott bittet, daß er ihm zeige, in welchem Zustand sich derselbe befinde.

wie Brunelleschi und Dichtern wie Feo Belcari ihr die ihr eigenthümliche symbolische Form und Schönheit der Sprache habe verleihen können. Als äußere Veranlassung sieht er das Fest St. Johannis des Täufers, des Schutzheiligen von Florenz, an, welches, besonders nach Zeiten längerer Unruhe, schon lange prächtig begangen wurde. In einem aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammenden Berichte über diese Festlichkeiten wird auch der Rappresentazioni gedacht, die anfangs wohl nur stumm, bald aber von Gesang und Recitation begleitet waren und auf beweglichen Bühnen (Edifizj) dargestellt wurden. Der Bericht, welchen ein 1439 mit dem Kaiser Johann Paleologos nach Florenz gekommener Grieche von einer dieser Aufführungen gemacht, und welchen Ancona*) mitgetheilt hat, ist auch noch deshalb von Interesse, weil sich aus der darin ausgesprochenen Verwunderung und Mißbilligung über die Vermischung des Heiligen und Profanen und über die Darstellung heiliger Gegenstände überhaupt erkennen läßt, wie in Konstantinopel, von wo doch die bildlichen und dramatischen kirchlichen Darstellungen gerade ausgingen, dieselben zu dieser Zeit schon völlig erstorben waren. Es geht aus dieser und aus anderen Beschreibungen hervor, daß diese Rappresentazioni, in denen die Pantomime mit Gesang und Rede verbunden war, einen überwiegend symbolischen Charakter hatten und man die Bedeutung dieser Symbolik durch einen großen Aufwand mechanischer Kunst zu erhöhen strebte.

Klein gibt nach den Veröffentlichungen Palermo's und nach der Bibliographie des Vicomte Colomb de Batines eine Uebersicht von Rappresentazioni und Feste des 14.—16. Jahrhunderts, auf die ich jedoch nicht näher eingehen kann. Ich muß mich mit einigen allgemeinen Bemerkungen darüber begnügen und will hierauf nur zwei ihrer Dichter noch besonders hervorheben: Feo Belcari und Lorenzo di Medici.

Der Name Rappresentazione findet sich in Italien wohl auch noch mit denen der festa, storia, des misterio und esempio vertauscht. Eine Unterscheidung zwischen ihnen ist keineswegs festgehalten, obschon man bisweilen, vielleicht auch ursprünglich, eine verschiedene Bedeutung damit verband. Figura wurden wohl

*) a. a. O. I. p. 205.

auch die dem alten Testamente entnommenen Darstellungen, Vangeli die des neuen genannt. Vite und Miracoli die Lebensgeschichten der Heiligen, Martiri oder Passioni die Leidensgeschichten derselben.

Von ihnen allen sind wieder ganz unterschieden die allegorischen Spiele, Allegorie, von denen man wohl noch die größeren als Commedie spirituali von den kleineren, den Contrasti, Contentationi (Streitspielen) unterschied. Aus letzteren entwickelten sich die Frottole. In der Frottola erscheinen die allegorischen Figuren in Personen des wirklichen Lebens verwandelt, auch ist sie meistens figurenreicher; der Streit nimmt hier schon die Form einer Handlung an. Die Frottola mag oft in die Farsa übergegangen sein, doch scheinen volksthümliche Possen und Spottspiele, wie die Carri des römischen Carnevals zeigen, sich auch aus der Römerzeit fortgesetzt und die Grundlage für die spätere Farsa gebildet zu haben. Klein*) weist endlich noch auf die Zingaresche (Zigeunergespräche) hin, von denen zwei Bände in der Bibliothek des Signor Moraldi erhalten geblieben sind. Sie wurden ebenfalls in den Straßen auf beweglichen Bühnen und in Masken dargestellt.

Unter der farsa spirituale, welche in Kirchen aufgeführt wurde, wird man sich jedoch kein Possen- oder Spottspiel zu denken haben. Palermo glaubt, daß sie meist legendenhaften Inhalts war. Doch mag der Name für sehr Verschiedenes angewendet worden sein, so daß die erhalten gebliebenen farse spirituali, die Signorelli bruchstückweise mitgetheilt hat, vielleicht keine richtige Anschauung davon geben; da sie vorzugsweise, nur in einer mehr oder weniger volksthümlichen Form, die Leidensgeschichte Christi, zum Theil im neapolitanischen Volksdialekt behandeln.

Der italienische Gottesdienst scheint sich freier von Auswüchsen erhalten zu haben, als der aller übrigen Länder, daher auch die sacra rappresentazione hier lange Zeit freier von komischen, weltlichen oder überhaupt unangemessenen Elementen, und wenn auch nicht immer von einem durchaus ernsten, feierlichen und religiösen Charakter, so doch in einem edlen, würdigen oder auch anmuthigen

*) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 239.

Style behandelt waren. Die von den Laudi sich entwickelnden geistlichen Spiele waren anfangs wohl meist von einem innigen, ja spiritualistisch-schwärmerischen Glaubensdrange erfüllt und der äußere Glanz, mit dem man sie ausstattete, die kunstvolle Form der Sprache, der Wohllaut des Gesanges sollten gewiß nur der Verherrlichung des Gegenstands dienen. Allein es lag in der Natur der Sache, daß dies allmählich noch ein anderes Interesse erwecken und daß man auch dies noch zu befriedigen suchen mußte. Wenn hierin auch wieder neue Keime der dramatischen Entwicklung lagen, so gebrach es dieser doch in demselben Maße noch an Kraft und Dauer, als sie einer tieferen Grundlage entbehrte und dabei die Form über den Inhalt zu siegen begann, ja dieser nur zu bald mehr der Vorwand als der Zweck der Darstellung wurde. Der, wie sich schon in ihrer Sprache zeigte, so stark entwickelte Sinn der Italiener für die plastische Form und für das Musikalische sollte, wie überhaupt ihrem ernsten Drama, auch dem kirchlichen seinen besonderen Charakter verleihen.

Zu den bedeutendsten und ältesten Dichtern der auf uns gekommenen sacra rappresentazioni gehört Maffeo oder Feo Belcari, welcher, 1410 zu Florenz geboren, bis 1484 lebte. Er entstammte einer altflorentinischen Bürgerfamilie. Den Mediceern befreundet, nahm er eine hervorragende Stellung in seiner Vaterstadt ein, in der er 1455 auch Mitglied des Magistrats wurde. Es sind uns von ihm außer seinen religiösen Gesängen (Laudi), kleinere tableauxartige dramatische Spiele und fünf größere erhalten geblieben: l'Abramo ed Isac, l'annunziazione, il san Giovanni nel deserto, il san Panunzio und il Giudizio finale*). Belcari war noch von dem alten, schlichten, glaubensinnigen Geist erfüllt. Dabei sind seine Werke von seltener Anmuth und Lieblichkeit — candissimo, wie Ancona sagt, der ihn in der Prosa noch zu den Trecentisten rechnen möchte, im Verse aber für weniger glücklich hält. „Der Dichter," sagt von ihm Klein**), „dessen Gemüthsart der Ueberlieferung gemäß seinen Dichtungen durchaus entsprach, verläugnet

*) Le rappresentazioni de Feo Belcari, Firenze 1833. Sie finden sich auch mit Ausnahme des Giudizio finale bei Giudici, Storia del teatro in Italia, Milano e Torino 1860, abgedruckt.

**) a. a. O. IV. S. 196.

alles überdacht-Kunstmäßige und man kann in seinen geistlichen Spielen einen Hauch jener evangelischen Darstellungsweise spüren, die uns in den Bildern aus Giotto's Schule, am lieblichsten und engelgleich in den Gemälden des Giov. da Fiesole, so herzinnig anspricht." „Gleichwohl," setzt er nicht ohne einigen Widerspruch hinzu, „bleibt eine solche sprachlich-glatte, schmucke, formgewandte, ja fertige Behandlung dieser Art von Schauspielen doch nur ein künstliches Surrogat für die ächte volksthümlich-liturgische Mysterie, doch nur eine Treibhausfrucht der Schule, der Privatpoetik!" Allein Klein kannte die umbrischen dramatischen Laudi noch nicht, daher er nicht wissen konnte, daß auch in diesen ursprünglichsten und dabei volksthümlich-dramatischen Formen der toscanischen kirchlichen Spiele das musikalisch-formale Element schon in überraschender Weise hervortritt und sie durch dasselbe wesentlich mit bestimmt erscheinen. Er übersah, daß dies im Geiste der Italiener begründet liegt und einen nationalen Grundzug ihrer Dichtung bildet.

Derselbe Lorenzo de' Medici, welcher die neue Wissenschaft durch die Bildung der platonischen Akademie mit begründet hat, und auf den ich daher noch zurückkommen und näher eingehen werde, befindet sich gleichwohl auch unter der Zahl der das mittelalterliche kirchliche Drama noch pflegenden Dichter. Auch schrieb er seine Rappresentazione di san Giovanni e Paolo erst in seinem späteren Alter und, wie man sagt, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena. Sie behandelt denselben Stoff, welchen die Nonne Hroswitha zu ihrem Gallicanus gewählt hatte: die Bekehrung des Gallicanus durch Giovanni e Paolo, die beiden Kämmerer der Prinzessin Constanze, Tochter des Kaisers Constantinus, und das Märtyrerthum, das jenen beiden Kämmeren durch den Nachfolger Cnstantin's, den Apostaten Julian, bereitet wurde, mit dessen Tode das Mysterium schließt. Der Mediceer steht aber beträchtlich gegen Hroswitha zurück. Obschon Palermo die „Kunst des Komischen und eine auserlesene Schilderung der Sitten" darin hervorhebt, ist es wohl nur die übrige Bedeutung ihres Verfassers, welche dieser Rappresentazione zu einer gewissen Berühmtheit verholfen hat. Aus gleichem Grunde mag hier noch erwähnt werden, daß Bernardo Pulci und dessen Gattin sich in dieser Dichtungsform gleichfalls versucht haben.

Die Rappresentazioni verbreiteten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts über ganz Italien. Sie waren aber bald vorzugsweise auf Ausstattungsprunk gerichtet und nahmen zugleich immer mehr den Charakter der Mirakelspiele des 14. Jahrhunderts in Frankreich an. Eines der reichsten Beispiele dieser Art, die Santa Uliva, behandelt denselben Stoff wie eins der Miracles de Nostre Dame (comment la fille du Roij de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser (s. S. 116 Anm.). — Wie sehr diese Spiele jetzt durch Augenreiz wirken wollten, ergibt sich aus der Beschreibung der Feierlichkeiten, mit denen Carl VIII. von Frankreich in Turin und besonders in Chiari empfangen wurde. Hier hatten die Damen der Stadt eine Rappresentazione della Natività veranstaltet, bei welcher die schönste Dame reich mit Ringen und Edelsteinen geschmückt als Jungfrau Maria in einem kostbaren Bett liegen mußte:

Soubz couvertures que point n'en est de telles,
Les firent mettre ainsi qu'une accouchée.

„Kein Gemälde," sagt der Beschreiber, „würde die Schönheit und den Schmuck dieser Dame, welche von anderen engelhaften Gestalten umgeben war, zu beschreiben vermögen"*).

Auch noch durch das ganze 16. Jahrhundert zogen sich die Rappresentazioni, doch immer mehr absterbend, immer der Oper mehr zustrebend, hin. Gesang und Tanz, Verwandlungen, Aufzüge, Zwischenspiele traten mit künstlerischem Anspruch aus ihnen hervor. Die Renaissance blieb nicht ohne Einfluß auf sie, die christliche Heiligengeschichte mußte die Gestalten der römischen Mythologie als allegorischen Schmuck in sich aufnehmen.

5. Spanien.

Wahrscheinlichkeit einer längeren Unterbrechung der dramatischen Spiele. — Das Mysterium der Adoracion de los tres Reyes Magos. — Weitere Spuren. — Der Todtentanz. — Allegorien und Festspiele.

Obschon die römischen Spiele in Spanien kaum mindere Aufnahme fanden als in Gallien und jede größere Stadt sehr bald ihr Theater hatte, ja Rom selbst seine Gladiatoren- und Thier-

*) Ancona, a. a. O. I. p. 260.

kämpfe erst von den Iberern erhalten haben soll, auch die gegen die theatralischen Spiele gerichteten Verbote, denen wir schon zu begegnen hatten (S. 28), es ganz außer Zweifel stellen, daß sich dieselben unter der Herrschaft der Gothen noch forterhielten, so beweisen doch diese Verbote zugleich, wie sehr die Geistlichkeit und die weltliche Macht in diesem Lande bemüht waren, dieselben zu unterdrücken oder doch einzuschränken. Auch noch sonst wirkten die Umstände darauf ein. Die Verheerungen, welche die in Spanien eindringenden germanischen Stämme, insbesondere die Vandalen, hier anrichteten, die fanatischen Kämpfe zwischen den Donatisten und den Anhängern der rechtgläubigen Kirche, welche Spanien zerrissen, ließen für die Entwicklung und Pflege der theatralischen Spiele kaum Raum. Am wenigsten möchte ich glauben, daß der mit den Gothen eindringende Arianismus der Ausbildung des kirchlichen Dramas so günstig war, wie man gewöhnlich aus dem Grunde annimmt, daß die Entwicklung der dramatischen Formen des Gottesdienstes vom Oriente ausging und die Arianer die große Liturgie von dort mit nach Spanien brachten. Der ernste, strenggläubige, in Glaubenssachen fanatische Charakter jenes dem priesterlichen Einfluß ergebenen Volksstammes, sowie die langjährigen Verfolgungen, denen durch sie die Anhänger der römischen Kirche hier ausgesetzt waren, läßt es gewiß nicht erwarten. „Zwei Jahrhunderte ihrer Geschichte," sagt Lemcke*), „sind angefüllt mit blutigen Verfolgungen, die sie, als Arianer, gegen die Katholiken ausübten;" woran dieser Gelehrte dann noch den Ausspruch Montesquieu's knüpft: „Dem westgothischen Gesetzbuche verdanken wir alle Grundsätze und Ansichten der heutigen Inquisition." Und dieser selbe Fanatismus sollte sich später, als die westgothischen Könige zur römischen Kirche übergetreten waren, auch wieder gegen die Arianer, und hier wie dort gegen die römische Bildung wenden. Setzte der König Sisibut doch einen Bischof nur deshalb ab, weil er in seinem Sprengel heidnische Spiele geduldet hatte. Wogegen es an jedem Zeugniß fehlt, daß sich inzwischen aus der Liturgie ein wirkliches kirchliches Drama in Spanien entwickelt hatte. Ich glaube daher, daß Philarète Chasles doch in der Hauptsache Recht behalten wird,

*) Handb. d. span. Literatur. Leipzig 1855. 3 Bde. 1. Bd. S. 9.

wenn er sagt, daß in Spanien sich in der Entwicklung der dramatischen Spiele eine vollkommene Lücke von mehreren Jahrhunderten zeige*) (une lacune absolue de quatre siècles entiers). Erst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert besitzen wir wieder unwiderlegliche Zeugnisse von einer Pflege des Dramas und zwar von der kirchlichen Pflege desselben, in den schon früher erwähnten Bruchstücken eines Dreikönigsspiels (Adoracion de los tres Reyes Magos [siehe S. 60], welches freilich zuläßt, daß diese Darstellungen bereits einige Zeit hier üblich gewesen sein mögen. Erst in dem 13. Jahrhundert begegnet man dann wieder Nachrichten von ihnen sowohl, wie von weltlichen Spielen; nicht nur in jener, schon früher erwähnten Stelle der Siete Partidas, sondern auch in Handschriften des Stadtarchivs von Barcellona und des Kronarchivs von Aragon. In diesen letzteren, die früher dem Archive des Klosters Ripoll angehörten, wird schon sogar eines satirischen Spieles mit Namen „Mascaron" gedacht, in welchem die heilige Jungfrau als Vertheidigerin des Menschengeschlechts gegen Mascaron, den Anwalt der Hölle auftrat**). Reichlicher fließen die Nachrichten hierüber aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Man liest nun wiederholt von Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, die am Fronleichnamsfeste stattfanden und bei welchen bereits die Brüderschaften und Zünfte die Rollen übernahmen. Auch Darstellungen, welche beim Einzuge der Fürsten in den Städten stattfanden, werden erwähnt. Ausführliche Nachrichten aber liegen in einem Codex der Kathedrale von Gerona aus dem Jahre 1360 über die dortige Fronleichnamsfeier vor, bei welcher ein Festspiel, das Opfer des Isaac, der Traum und Verkauf des Jacob stattfand, dem eine

*) La France, l'Espagne et l'Italie, Paris 1877, p. 17. Er behauptete aber nicht, wie Wolf, der ihn zu widerlegen denkt (Studien p. 574), behauptet, daß diese Lücke mit dem Ende der Römerherrschaft beginne, sondern datirt sie vielmehr von dem Eindringen der Araber in Spanien, die aber wohl kaum noch Resten des alten römischen Theaters begegneten.

**) Schack a. a. O. Bd. I. Nachtr. I. nach Moratin. Auch Wolf, Studien, S. 579 mit Bezug auf José Sol y Padris, welcher nach ihm jene Handschrift entdeckt haben soll, was Klein (a. a. O. VIII. 244) wieder in Abrede stellt, weil schon vor ihm durch Juan Corminas darauf hingewiesen worden sei.

Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren vorausging*). Derartige Ausstattungen der Processionen blieben bis in's 17. Jahrhundert in Spanien noch im Gebrauch, wie es z. B. in einer Beschreibung desselben vom Jahre 1644**) heißt:

„Zuerst kamen acht Riesen (drei Männer, drei Weiber, zwei Mohren) tanzend mit Tambourins und mit Pfeifen. Dann Pilger in blauen Gewanden, darauf eine Menge von Kirchenbeamten mit Kreuzen. Dazwischen Gemälde von Heiligen und Mönche mit Reliquien. Mohrentänzer, Thiere mit Feuerwerk, Wilde und andere Kurzweil zur Belustigung und zum Staunen der Menge schlossen sich an. Augustiner- und andere Mönche mit ihren Reliquien. Geistliche mit brennenden Wachskerzen. Die königlichen Pagen mit Fackeln. Das heilige Sakrament von vier kirchlichen Würdenträgern getragen. Die Granden von Spanien. Der König mit einer brennenden Kerze in Händen. Der Kardinal, der kaiserliche und der venetianische Gesandte. Die Prinzen von Savoyen, Marocco und Andere, alle mit brennenden Kerzen."

Auch der Aufführung des Marienspiels am Ostermorgen, sowie einer Farse Obispillo (Bischöfchen), welche jedoch als anstößig verboten wurde, geschieht in jenem Codex Erwähnung. — Der weltlichen Richtung des Dramas gehört ferner die Nachricht über eine 1394 in Valencia gespielte Komödie: L'hom enamorat y la fembra satisfeta im Provinzialdialekte von Mosen Domingo Maspous einem Rathe König Johanns I. an. Sie soll sich noch 1782 im Besitze des D. Mariano José Ortiz befunden haben***). Eine andere hierher gehörige Dichtung: „La danza general de la muerte en que entran todos los estados de gentes" ist in einer Handschrift von 1360 des Escurial erhalten geblieben†). Klein††) hat nachgewiesen, daß die hier vorliegende nicht, wie allgemein angenommen, die älteste der unter diesen Namen bekannt gewordenen und durch die verheerende Epidemie des sogenannten schwarzen Todes veranlaßten Dichtungen ist. Wenn dieser Todtentanz auch gewiß noch kein Drama, so enthält er doch dramatische Formen

*) Schack a. a. O. I. p. 117.

**) In: A relation of the Earl of Nottingham's journey to Spain. Die Stelle findet sich bei Sharp a. a. O. p. 173 abgedruckt.

***) Wolf a. a. O. S. 584. Auch Schack a. a. O. I. S. 127.

†) Wolf a. a. O. S. 157. Auch Schack I. S. 123. Bei Ticknor ist derselbe abgedruckt, aber, wie Klein sagt, fehlerhaft. Er bezeichnet als correctesten Abdruck den des 57. Bandes der Bibl. de aut. Espan. (Gesch. d. Dr. VIII. S. 261).

††) a. a. O. VIII. p. 276.

und Elemente und ist mit größter Wahrscheinlichkeit für die Aufführung bestimmt gewesen. Nach einem Prolog erläßt der Tod einen allgemeinen Mahnruf. Ein Geistlicher fordert darauf zu christlichem Lebenswandel auf. Der Tod ladet nun alle zum verhängnißvollen Tanze, den er mit zwei Jungfrauen beginnt. Dann trifft der Rangordnung nach dasselbe Schicksal sämmtliche Stände vom Papste bis zum Bauer herab. Das Gedicht ist in Octavstrophen von Versen de arte mayor (einer Verdoppelung der volksthümlichen sechssylbigen Redondillas) geschrieben. Hierher gehört ferner ein allegorisches Spiel des Marques von Villena, welches 1414 bei der Krönung Ferdinands von Castilien zum König von Aragon aufgeführt wurde und in welchem die Personificationen der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, der Wahrheit und des Friedens auftreten, denen man in dieser gegensätzlichen Zusammenstellung auch noch bei anderen Völkern begegnet. Daß zu Ende des 14. Jahrhunderts dramatische Spiele schon allgemein üblich waren, geht übrigens noch aus einer Bemerkung des Sendschreibens des Marques von Santillana an Don Pedro, den Connetable von Portugal, über Poetik hervor, worin er sagt, daß sein Großvater Gonzalez de Mendoza neben anderen Gedichten auch Wechselgesänge gemacht habe nach Art der Schauspieldichter, wie die Plautinischen und Terenzianischen. Die Comedieta de Ponza des Marques de Santillana erwähne ich aber nur, weil es hergebracht ist, sie wegen ihres Autors, ihres Titels und ihrer dialogischen Form, die wohl alles ist, was ihr vom Drama eigen, in Zusammenhang mit der Entwicklung des letzteren zu bringen. Man braucht nur die ihr vorausgeschickten Definitionen von der Tragödie, Satire und Komödie zu lesen, um zu begreifen, daß selbst, wenn ihr Autor eine wirkliche Komödie hätte schreiben wollen, was gewiß nicht in seiner Absicht lag, er das doch schwerlich erreicht haben würde. Komödie heißt ihm nämlich diejenige Gattung von Gedichten, deren Anfänge mühevoll sind, deren weitere Entwicklung, wie ihr schließlicher Ausgang, aber fröhlich und glücklich ist.

Selbst noch jetzt dauerten, wie uns die Kirchenverbote beweisen, nicht nur die dramatischen Spiele, sondern auch ihr Mißbrauch in Kirchen fort. Das Concil von Aranda von 1473 eifert immer wieder gegen die an verschiedenen Festtagen darin stattfindenden

Spiele, Masken und unanständigen Aufzüge; und derartige Aeußerungen dauern bis in's nächste Jahrhundert noch fort.

6. Die Bühne des Mittelalters.

Die mittelalterliche Mysterienbühne. — Dreitheilung derselben. — Ueber- und Nebeneinanderordnung der Schauplätze. — Symbolische und theatralische Darstellungsweise. — Einrichtung der Mysterienbühne der confrèrie de la Passion in Paris. — Das Silete. — Decorationen. — Die Bühneneinrichtung der stehenden Theater in England. — Deutschland; die Oberammergauer Bühne. — Die Mysterienbühne der Italiener.

Ein Blick auf die Bühne der außerhalb der Kirchen stattfindenden mittelalterlichen Spiele wird schon deshalb noch geboten erscheinen, weil das neue Drama sich theils auf derselben entwickelte, theils sich ihrer doch noch längere Zeit mit nur geringen Veränderungen bediente. Ich werde aber dabei hauptsächlich nur die Mysterienbühne berücksichtigen, da wir über die Aufführung der volksthümlichen weltlichen Stücke, soweit sie nicht auf derselben Bühne, wie die Mirakel- und Mysterienspiele aufgeführt wurden, bestimmterer Nachrichten entbehren. Doch scheinen die Farcen und Sotties auf kleineren, einfacheren Bühnen gespielt worden zu sein und die berufsmäßigen Schauspieler sich meist jener beweglichen Bühnen, die wir in England als Pageants und Scaffolds kennen lernten, bedient zu haben, da selbst die confrèrie de la passion eine solche bei Aufführung ihrer Farcen in Anspruch nahm.

Obschon die mittelalterliche Mysterienbühne sich in verschiedenen Ländern und Orten ohne Zweifel in verschiedener Weise ausgebildet und im Laufe der Zeiten in ihrer Einrichtung große Veränderungen erfahren hat, so werden sich doch gewisse Grundverhältnisse, wenn auch bald mehr, bald minder bestimmt, überall wieder erkennen lassen. Zu ihnen gehört die durch die Natur des Mysteriendramas bedingte Dreitheilung der Bühne, nur daß die Anordnung dieser drei Theile eine verschiedene sein konnte und eine verschiedene war. Auch das antike Drama bot eine dreitheilige Einrichtung dar. Auch hier gab es einen erhöhten Raum für die Göttererscheinungen, sodann die charontische Stiege, welche zum Tartarus hinabführte, so wie die Unterbühne für die Versenkungen und Geistererscheinungen und endlich den Schauplatz für die

irdischen Begebenheiten. Bei dem mittelalterlichen kirchlichen Drama kamen aber die beiden erstgenannten Schauplätze, hier Himmel und Hölle, in ungleich regelmäßigerer, umfänglicherer und bestimmterer Weise in Betracht, es forderte diese Eintheilung noch ungleich dringlicher. Die ursprünglichste Anordnung dieser drei Schauplätze beruhte jedenfalls auf einer Uebereinanderstellung derselben. Man dachte sich den Himmel über, die Hölle unter der Erde und wenn auch der höllische Rachen sich noch auf dem Schauplatz auf Erden befand, so wurde sie selbst doch jedenfalls unter derselben gedacht und die Unterbühne, soweit nöthig, dazu mit verwendet. Erst später bildete sich in Frankreich die Nebeneinanderstellung dieser drei Schauplätze aus.

So lange man an der symbolischen Darstellungsweise festhielt, war man in der weiteren Anordnung der verschiedenen Schauplätze nicht eben eingeengt und man konnte ohne Bedenken Stoffe ergreifen, welche den reichsten Wechsel der Scene in sich einschlossen. Es genügte, jedem Platz auf der Bühne seine bestimmte Bedeutung zu geben und hieran von Spiel zu Spiel möglichst festzuhalten. Sobald man jedoch auf eine theatralische Wirkung dabei ausging, mußte man auf eine sich selbst erklärende Anordnung der verschiedenen einzelnen Schauplätze denken.

Dies war am frühesten in Frankreich der Fall, und es ist lange die Meinung gewesen, daß dies durch eine etagenförmige Ueberordnung dieser verschiedenen Schauplätze versucht und erreicht worden und diese oft bis zu neun Etagen umschließende Bühneneinrichtung daselbst herrschend gewesen sei. Erst durch Paulin Paris*) wurde diese Ansicht wieder entschieden widerlegt; doch geht man sicher zu weit, wenn man, wie es z. B. von Royer**) geschehen, das Vorkommen einer mehrstöckigen Bühne völlig in Abrede stellt, wovor sich ein so umsichtiger Beurtheiler wie Ancona zu hüten wußte. Vielmehr stellt die Beschreibung, welche ein Chronist von Metz, der sich Curé de St. Euchaire, paraisse de la ville de Metz nennt, von einer Aufführung gibt, welche daselbst im Jahre

*) De la mise en scène des mystères. Leçon du 7 Mai 1855 a collège de France.

**) Hist. du théâtre I. p. 217.

1437 stattgefunden, ganz außer Zweifel, daß dies, wenn auch vielleicht nicht auf einer neunstöckigen Bühne (il estait de neuf sièges, de haut ency comme de grés, was Gebrüder Parfait mit neuf étages übersetzen)*), so doch auf einer Bühne geschah, welche durch gleichzeitige Hinter- und Uebereinanderstellung neun staffelförmig aufsteigende Schauplätze darbot. Denn es ist völlig ausgeschlossen, daß hier, wie man wohl auch gemeint hat, unter sièges comme de grés die Anordnung der Zuschauerplätze zu verstehen sei, da diese vom Chronisten unmittelbar darauf als im Gegensatze zu ihnen stehend beschrieben werden: „Tout autour et par derrière estoient grand sièges et longes (loges) pour les Seigneurs et Dames."

Es ist überhaupt unrichtig und ungerecht, wie es wohl auch geschehen, die Gebrüder Parfait für jene irrthümliche Annahme und Ansicht und auch dafür verantwortlich zu machen, daß man selbst noch der Bühne der Confrérie de la Passion jene vielstöckige Einrichtung beimaß. Diese für ihre Zeit sehr verdienstvollen, wenn auch in ihrer Darstellung nicht überall klaren Geschichtschreiber haben so etwas nirgend behauptet. Vielmehr stimmt ihre Beschreibung des Theaters der Pariser Passionsbrüder, wenn man noch einige spätere Stellen ihres Werks zu Hülfe nimmt, wozu sie selber die Anweisung geben, vollkommen mit der von Paulin Paris davon gegebenen Darstellung überein; wie es ja auch etwas zu Widersinniges ist, anzunehmen, daß in dem Saale eines gar nicht auf diese Zwecke eingerichteten Hospitals eine neunstöckige Bühne aufgerichtet werden konnte. Die Gebr. Parfait sagen nämlich: dieses Theater war wie die heutigen; nur der Hintergrund der Scene (le fond) bot eine andere Einrichtung dar. Plusieurs échaffauts, qu'on nommait établies, la remplissaient. Also nicht ein Gerüste, sondern mehrere Gerüste waren daselbst aufgestellt. Le plus élevé représentait le Paradis, celui dessous l'endroit le plus eloigné du lieu où la scène se passait" — „ainsi des autres jusqu'au dernier." Diese Stelle hat das Mißverständniß veranlaßt. Die Gebrüder Parfait wollten damit aber sagen: „zu oberst das Paradies, gleich darunter — und so weiter

*) Hist. du théâtre franç. II. p. 285.

fort", wie wir ja wohl heute noch sagen: „er sitzt zu oberst der Tafel, unter ihm — ꝛc." Sie bezogen sich zur Verdeutlichung ihrer Beschreibung auf eine andere, welche ein Zeitgenosse von der Bühne zu Rouen im Jahre 1474 gegeben hatte*). Nun ist zwar die ausgezogene Stelle fast noch unklarer, als ihre eigene Darstellung, doch geht aus ihr wenigstens so viel hervor, daß das äußerste Ende der mit dem Paradies begonnenen Reihenfolge der einzelnen Schauplätze mit der Vorhölle und Hölle schloß. Die Gebr. Parfait mochten das Mangelhafte dieser ganzen Darstellung fühlen und kamen später noch einmal darauf zurück**): „ce passage eclaircira ce que nous avons déjà dit page 64 du premier volume, et mettra pleinement le lecteur au fait de la forme et de l'arrangement de nos anciens théâtres: on pourra aisément sur le plan de celui-ci concevoir une idée juste de tous les autres." Aus dieser Beschreibung aber ergibt sich nun zweifellos, daß die einzelnen Etablies nicht über, sondern nebeneinander gestellt waren, da das Paradies auf dem westlichen Theile des Marktplatzes von Rouen begann, die Hölle auf dessen östlicher Seite schloß, die übrigen Schauplätze Nazareth, Jerusalem, Bethlehem, Rom dazwischen lagen. Auch lehrt diese Beschreibung noch, daß die einzelnen Schauplätze wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten***), sowie daß es außer diesen Schauplätzen (auch Mansions genannt) Stände auf der Vorbühne (dem parloir oder champ) wie bei der ältesten Bühneneinrichtung gab; es heißt hier nämlich: Les places des prophètes en divers lieux hors les autres. Das Verständniß war hiernach für die Zuschauer noch immer erschwert genug und ihrer Phantasie sehr viel überlassen, daher, wie aus dem Prologe des damals in Rouen zur Aufführung gekommenen Mystère de l'incarnation et nativité de N. S. J. C. zu ersehen ist, die Oertlichkeiten auch noch durch Aufschriften unterschieden und näher bestimmt wurden.

Die Gebrüder Parfait haben also die Einrichtung der fran-

*) a. a. O. I. p. 64.

**) Ebenda II. p. 494 u. f.

***) So z. B. Jerusalem: 1) Simon's Wohnung; 2) Tempel Salomonis; 3) Wohnung der Jungfrauen (Abisac und Thamar); 4) Das Haus Gerson's; 5) Der Platz für die Heiden; 6) Der Platz für die Juden.

zösischen Mysterienbühne, wenn man alles, was sie darüber ausgesprochen, zusammenfaßt, ganz so beschrieben, wie neuerdings in ungleich lichtvollerer Weise Paulin Paris und nach ihm Royer, Ancona und besonders Sepet*) auf Grund einer Abbildung, welche in einer der in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Abschriften des Mystère de la passion (Nr. 12,536) enthalten ist „donnant le pourtraict du hourdement ou théâtre comme il estoit quât fust joué le mystère de N. S. J. C.)“, was durch eine andere Abbildung bestätigt wird, die, der Marquise de la Coste angehörend, bei der allgemeinen Industrie-Ausstellung zu Paris 1878 zu sehen war. Sie gehört zu einer Abschrift desselben Passionsspiels, wie es 1547 in Valenciennes dargestellt worden (Le théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut ioué le mystère de la Passion notre Sgr. Jésus-Christ).

Es geht demnach aus all' diesen Nachweisen hervor, daß zu jener Zeit in Frankreich die Bühne der Breite nach in zwei Theile zerfiel, von welchen der vordere, frei und ohne Abtheilungen, als allgemeiner Sprechplatz diente, gelegentlich aber auch noch besondere Stände und unter sich die Maschinerie für Versenkungen, Geistererscheinungen 2c. enthielt; der hintere dagegen durch Gerüste in eine Zahl einzelner Abtheilungen, als in ebensoviele verschiedene Schauplätze getheilt war, die nach Bedürfniß wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten, und von denen der die linke Seite abschließende das Paradies, der rechts die Hölle darstellte. Eine Einrichtung also, die im Wesentlichen das Pariser Theater auch zur Zeit Hardy's und beim Auftreten Corneille's noch hatte, nur daß wir nicht mit voller Bestimmtheit wissen, ob auch schon damals die Ueblichkeit bestand, jene einzelnen Schauplätze durch das Auf- und Zuziehen von Vorhängen in das Spiel oder aus dem Spiele zu bringen. Daß aber zu bestimmten anderen Zwecken Vorhänge damals schon üblich waren, geht aus verschiedenen Stellen der Gebrüder Parfait hervor**). Es erklären sich wohl auch nur hieraus

*) Le drame chrétien etc. p. 227 u. f.

**) a. a. O. I. p. 100. Ici Anne se recouche et sont tirées les custodes. Hierzu bemerken Gebr. Parfait: Ce jeu de théâtre servait pour voiler aux spectateurs des détails qu'il n'était pas possible de lui présenter, comme

die gelegentlichen Verwandlungen, wie z. B. in dem Mystère du vieil testament, Scene XII., wo es heißt: Ici fault ung Désert. — Nach Sepet's ausführlichen Mittheilungen war das Paradies viel höher als alle anderen Gerüste und in zwei Etagen getheilt. Die obere stellte den Himmel, die untere das paradis terrestre vor. Auch hierauf weist eine Stelle bei Gebr. Parfait schon hin *). Es mußte daher über allen anderen Etablies ein freier Raum bleiben, der gelegentlich auch noch benutzt wurde.

Auf der Abbildung im Manuscripte der Marquise de la Coste ist das Paradies als Tempel dargestellt mit der Aufschrift: „Ort, das Silete zu spielen." Das Silete, welches so häufig in den Bühnenweisungen erwähnt ist und unseren deutschen Forschern so viel Kopfzerbrechen gemacht hat: auch hier hätten sie Auskunft bei den oft so geringschätzig behandelten Gebrüdern Parfait finden können. Denn da ist an einer Stelle **) zu lesen: „Après quoi chante ung Silete en Paradis", wozu bemerkt ist: C'est-à-dire que pendant un grand silence que gardaient les acteurs on entendait un concert d'instruments." Und aus ein paar anderen Stellen geht noch hervor, daß dies Concert von einer im Paradiese aufgestellten Orgel herrührte, welche sowohl den Gesang der Engel, als auch den Donner zu versinnlichen hatte ***).

---

est celui de ce présent mystère où St. Anne semble accoucher derrière cette custode. So auch T. II. p. 306, wo es im Mystère du vieux testament heißt: La décoration du commencement est absolument différente des autres. Plusieurs toiles cachent les Etablies aux yeux des spectateurs, l'acteur qui représente Dieu paraît d'abord seul et crée le ciel et les anges.

*) a. a. O. II. p. 446. Wenn in einem Mysterium jemand zum Himmel aufsteigen oder herabkommen sollte, so wurde der betreffende échafaut unter das Paradies (hier in der Bedeutung des Himmels) gestellt. Daher S. 530, wo der heilige Geist sich über die Apostel ergießt: Icy endroit se mettent tous et toutes en oraison à genolz en la dite cénacle, laquelle doibt être dessoulz Paradis.

**) T. I. p. 96, worauf auch Ancona (a. a. O. I. p. 399, sowie der Verfasser eines Artikels der Neuen freien Presse: „Von der Weltausstellung 1878" hinweist.

***) T. I. p. 324: „Ici se faict un doulx tonnaire en Paradis de quelques gros tuyaus d'orgeu" und T. II. p. 61: „Pausa. Discendant in Paradisum cantando Hymnum Virginis proles et Organa respondant in Paradisum et sit melodia magna. (Die Engel steigen vom Paradies herab, indem sie den Hymnus Virginis 2c. singen und die Orgeln im Paradiese antworteten darauf und es muß eine großartige Musik sein.)"

Ueber der zur Rechten den Schluß bildenden Hölle und Vorhölle, die beide durch einen großen Thurm dargestellt wurden, standen auf der Plattform zwei große Geschütze und ein feuriges Rad; gelegentlich auch ein feuerspeiender Drache, auf welchem ein Teufel ritt. Auch diese Thürme hatten ihre Abtheilungen; auch über sie erlangen wir nähere Auskunft bei den Gebr. Parfait*). Der obere Theil des viereckigen Thurms der Vorhölle stellte den limbe des pères, der mittlere den limbe des petits enfants vor, der untere gehörte zur Hölle. Hier war das Fegefeuer. Wogegen in dem runden sich unmittelbar anschließenden Thurm der Hölle oben die Wohnung des Teufels war, unten sich aber das, einen fürchterlichen Drachenrachen bildende, Höllenthor befand.

Sepet bemerkt, daß auf beiden Seiten (der Hölle und des Paradieses) Tritte zum Sitzen für die noch nicht in's Spiel gekommenen Schauspieler waren, sowie zwei höhere Gerüste für die Spielleute, welche die Pausen zu markiren und sich am Silete zu betheiligen hatten. Er berichtet ferner, daß die dem Mystère vorausgehende Farce nicht auf dem Parloir, sondern auf einer kleinen beweglichen Bühne dargestellt wurde, welche man dann wieder entfernt habe.

Es ist kein Zweifel, daß auf den französischen mittelalterlichen Theatern schon Decorationen vorkamen, doch scheint dies nicht durchgehend der Fall gewesen zu sein. Vieles wurde noch immer nur symbolisch angedeutet. Doch heißt es bei Parfait**) vom Theater zu Saumur, daß es wegen seiner Malereien, besonders der des Paradieses, berühmt gewesen sei.

So allgemein die beschriebene Form den französischen Theatern des 15. und 16. Jahrhunderts auch gewesen sein mag, so war es doch gewiß nicht die einzige. Wie z. B. das Theater in Poitiers bei einer Vorstellung des Jahres 1534 ein Rundbau war***). Von den Theatern, welche man, wie in Bourges, in die alten römischen Theater hineinbaute, haben wir bis jetzt keine genügenden Nachrichten.

Die Pageants in England hatten natürlich eine ungleich einfachere Einrichtung als die französischen Bühnen, doch auch die fest-

*) a. a. O. T. II. S. 517.

**) a. a. O. II. S. 294.

***) Parfait a. a. O. II. p. 293.

stehenden Bühnen werden sie hier, wie uns die decorationslose Bühne der Shakespeare'schen Zeit beweist, noch gehabt haben. Es scheint, daß hier immer die Ueberordnung von Himmel, Erde und Hölle stattfand, da das Paradies in der Mitte der zweiten Etage des Hintergrundes angebracht war, einer Art Loge, die später als Balcon, Thurm, Altan u. s. w. verwendet wurde. Doch scheint man auch den ganzen oberen Theil als Gallerie benutzt zu haben, wie z. B. in Perkin Warbeck von Ford und im Großherzog von Florenz von Massinger. Auch von dem unteren Raum des Hintergrundes scheint nur der mittlere Theil benützt worden zu sein. Sehr naiv ist z. B. die Verwendung desselben in Webster's Vittoria Corambona. Hier zieht Flaminceo, der sich auf der Straße befindet, einfach den Vorhang weg, um einen inneren Theil des fürstlichen Palastes sichtbar zu machen.

In Deutschland hat sich, wie die symbolische Darstellungsweise, so auch die ältere Bühneneinrichtung lange erhalten, die eine fast ganz conventionelle war. Der Präceptor wies zu Anfange des Spiels jedem der Darsteller seinen Platz (Burg) an, der hierdurch auch seine scenische Bedeutung erhielt, doch wird man diese später wohl noch decorativ, vielleicht nur in symbolischer Weise angedeutet haben. Diese Burgen waren stufenweise erhöht und vielleicht in einem Halbkreis nach ihrer Bedeutung und nach ihrem Gegensatze angeordnet. So lange die Darsteller nicht in's Spiel kamen, hatten sie sich hier ebenfalls an einem besonderen Interimsstande, dem Hofe, aufzuhalten. Obschon die Stücke immer figurenreicher wurden (bestand doch ein 1498 in Frankfurt zur Aufführung gebrachtes Spiel aus 265 Personen, ein anderes vom Jahre 1514, wie Gervinus berichtet, aus 100 redenden und 500 stummen Personen, ein drittes, die tragi-comoedia apostolica des Joh. Brummer (1593) aus 246 spielenden Personen), so scheint die Anordnung und die Spielweise doch noch die frühere gewesen zu sein, denn es ist hier immer noch vorgeschrieben, daß die Personen „herrlich und ehrlich auf das Gerüste geführt und jeder in seinen Sessel gesetzt werde" *). Bemerkenswerth ist das letztgenannte dieser drei Stücke auch wegen der Einlagen alttestamentlicher bildlicher Darstellungen, welche in

*) Gesch. d. poet. Nat.-Liter. II. Th. S. 371.

einem, wenn auch nur leisen Bezuge zur Handlung standen, weil dieses Motiv in den Oberammergauer Spielen festgehalten erscheint. Die scenische Anordnung dieser letzteren weist übrigens auf den Einfluß der Jesuiten und auf die durch sie hier vermittelte Renaissance zurück. Die Decoration des Oberammergauer Theaters stellt nämlich grade so wie die Architektur-Decoration des italienischen Renaissance-Dramas, welche auf perspectivische Wirkungen ausging, einen freien Platz mit dem Einblick in drei tiefe, zum Theil prakticable Straßen dar, sobald nämlich der Vorhang des kleinen Theaters, welches die Mitte des Hintergrundes bildet, zugezogen ist. Dieser Platz ist in Jerusalem; die beiden zwischen den drei Straßen gelegenen Häuser, welche denselben mit bilden, stellen, das zur Linken den Palast des Pilatus, das zur Rechten die Wohnung des Priesters Annas vor, von denen jedes mit einem Balcon im ersten Stockwerk versehen ist. Auf der Bühne des kleinen Theaters werden lebende Bilder aus dem alten Testament, doch auch einzelne Scenen der Handlung, wie der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Scene am Oelberge, die Kreuzigung, vorgeführt.

Die Einrichtung der mittelalterlichen Bühnen in Italien scheint derjenigen in Frankreich sehr nahe gekommen zu sein, nur daß hier das Paradies immer inmitten des Hintergrundes eine erhöhte Anordnung über den übrigen Schauplätzen erhielt. Schon bei der in den Kirchen für die umbrischen Devozioni aufgeschlagenen Bühne unterschied man den Talamo, welcher dem französischen Parloir entsprach und die Luoghi deputati, welche auf die Mansions des Hintergrundes hinauslaufen mochten. Ancona glaubt, daß sowohl in Italien wie in Frankreich immer noch ein bestimmter Theil des Parloir zu jedem einzelnen der verschiedenen Mansions gehörte. Grade die italienischen mittelalterlichen Darstellungen, bei deren Ausführung die größeren der damals lebenden Künstler, Dichter und Musiker mitwirkten und die als Zuschauer zum Theil die Gebildetsten der Nation und in einer Zeit hatten, in welcher in diesem Lande und besonders in Florenz die bildende Kunst und die Wissenschaft einen so außerordentlichen Aufschwung nahm, ja die Cultur eher an Ueberfeinerung litt, müssen beweisen, daß ihnen außer der religiösen auch noch eine ästhetische Bedeutung innewohnte, von welcher wir uns zwar heute eine lebendige Vorstellung zu machen

nicht mehr im Stande sind, die wir aber diesen Thatsachen gegenüber doch auch kein Recht besitzen, in Abrede zu stellen. Nicht nur die Begriffe vom Drama haben sich inzwischen verändert, auch die Empfänglichkeit und die Empfindungsweise, sowie die Bethätigung der Phantasie haben inzwischen große Veränderungen erfahren.

Von der Einrichtung der spanischen Bühne aber kann erst bei der Darstellung des neuen Dramas, der ich mich nun zuwende, die Rede sein, weil erst aus dieser Zeit darüber Nachrichten vorliegen.

Das neuere Drama der Spanier.

I.

Entwicklung des spanischen Nationalcharakters mit Beziehung auf die Entwicklung der Dichtung.

Lage des Landes. — Ureinwohner. — Einwanderungen. — Verschmelzung mit den Römern. — Römische Sprache und Bildung in Spanien. — Einwirkungen des Christenthums. — Eroberung durch die Gothen. — Kampf zwischen der arianischen und römischen Geistlichkeit. — Sieg der letzteren. — Verdrängung der römischen Bildung. — Geistige Finsterniß. — Erscheinen der Araber. — Geistiger Einfluß der letzteren. — Charakter und Culturzustand derselben. — Blüthe der Cultur, die sie in Spanien hervorriefen. — Veränderungen in den Sitten und Lebensgewohnheiten der unter ihrer Herrschaft lebenden Spanier; arabische Sprache. — Einfluß der französischen Geistlichkeit; lateinische Sprache. — Blutvermischung zwischen Arabern und Spaniern. — Einflüsse arabischer Bildung auf die spanischen Höfe und das spanische Ritterthum. — Art des Einflusses, welchen der arabische Geist auf die spanische Dichtung ausübte. — Gegengewicht durch den Einfluß der nord- und südfranzösischen Dichtung. — Zusammensetzung der castilischen Sprache; arabische Bestandtheile; Charakter derselben. — Gründe, warum es die arabische Sprache zu keiner Verschmelzung mit der spanischen brachte. — Die spanische Romanze, ihre Form und ihr Charakter. — Die Redondille; Reim und Assonanz; versos de arte mayor. — Frage, ob arabischer Einfluß darauf stattgefunden. — Gründe, warum sich in Spanien kein wahres Epos entwickelte. — Vergleich der Cidromanzen mit dem Poëma del Cid. — Verschiedenheit des darin zur Darstellung gebrachten Nationalcharakters. — Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Geistlichkeit auf die Veränderung dieses letzteren. — Andere Einflüsse, die dabei mitwirkten. — Umbildung des alten demokratischen Ritterthums in das höfisch-feudale. — Der spanische Ehrbegriff. — Aufnahme des französischen Alexandriners. — Aufnahme des provençalischen Minnegesanges unter Alfonso X. — Bedeutung davon für die Entwicklung der spanischen Poesie. — Spanische Prosa; der Roman; die

lehrhafte Dichtung; verschiedener Charakter der letzteren. — Gelehrte Richtung der höfischen Dichtung; Einfluß der Italiener; Nachahmer Dante's und Petrarca's; die Schulen von Valencia und von Sevilla unter Juan II.; Einfluß römischer Dichter. — Gegensatz der höfischen und der volksthümlichen Romanzendichtung. — Einfluß der Ritterorden und des ritterlichen Ehrbegriffs auf den Nationalgeist. — Aufblühen des Bürgerthums und Sinken des Ritterthums. — Veränderter Charakter der Romanzendichtung. — Aufschwung des Nationalgeistes. — Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Nationalcharakters.

Wenn die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes allein von der abgeschlossenen Lage seines Landes abhinge, so müßten die Ureinwohner des alten Spaniens hierin fast vor allen anderen europäischen Völkern begünstigt gewesen sein.

War doch der einzige verhältnißmäßig schmale Zusammenhang, in dem es mit dem Festlande Europa's stand, durch einen Wall von Fels und Eis wieder verriegelt, der es von dieser Seite fast noch schwerer zugänglich erscheinen ließ, als von all seinen anderen, welche von dem zwar trennenden, doch auch wieder verbindenden Meere umfluthet waren. Doch hängt die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes zugleich noch von den Einwirkungen ab, die es von Außen erfährt. Schon die eigenthümliche Lage und Bodenbeschaffenheit der spanischen Halbinsel, welche gewissermaßen die Klimate und Erzeugnisse dreier Welttheile: Asiens, Afrika's und Europa's in sich vereinigt, mußte die Eigenthümlichkeit seiner Bevölkerung näher bestimmen, in einer Weise jedoch, welche zugleich eine gewisse Verschiedenheit derselben bedingte oder, falls die nationale Einheit diesem entgegengewirkt hätte, doch bestimmte Gegensätze im nationalen Charakter derselben hätte zur Folge haben müssen. Denn während die südlichen, vom Solano umglühten Felsküsten Spaniens die tropische Vegetation des ihnen zugewendeten nördlichen Afrika's: Palmen, Cacteen, Bananen 2c. darbieten und deren Klüfte und Zacken um Ronda und Gibraltar Tiger- und Genettkatzen, Pantherluchse und Affen beherbergen, sind über die Fluren Andalusiens, Murcia's, Valencia's und Cataloniens die paradiesischen Zauber des glücklichen Asiens und der südlichsten Landstriche Europa's verbreitet, nähern sich die nördlichen Theile dieses Landes immer mehr dem Klima des mittleren Europa's, selbst der rauheren Theile desselben. Die fruchtbaren, aber baumlosen Hochebenen Estremadura's und Neu-Castiliens schließen sich an die höheren, zum Theil öden

und unfruchtbaren der Provinz Leon an, um endlich in das wilde, zerrissene cantabrische Gebirge auszulaufen, welches mit seinen rauhen Thälern Asturien, Galicien und einen Theil Alt-Castiliens durchzieht, um endlich in jähen Abstürzen in's Meer zu sinken.

So zerfielen die ältesten Bewohner Spaniens, von denen wir wissen, die Iberer, in verschiedene Stämme, von denen auch verschiedene Namen, wie der Turdetaner, Carpetaner, Oretaner ꝛc. erhalten geblieben sind. Auch hinderte die Abgeschlossenheit ihres Landes keineswegs, daß andere, ihnen meist sogar fern wohnende Völker, Wohnsitze darin aufsuchten, Niederlassungen begründeten oder erobernd in dasselbe eindrangen.

Die ältesten Niederlassungen, deren hier die Geschichte gedenkt, gingen von den Phöniciern aus, welche Malacca und Cordova gründeten, ihnen folgten die Rhodier, Phocäer, Zakynther, die Gründer Sagunts. Doch nicht nur von den Küsten Asiens und von den südlichen Spitzen des östlichen Europa's, auch von der afrikanischen Küste aus sollten, und wichtige, Einwirkungen auf die Bevölkerung Spaniens ausgehen. Im 6. Jahrhundert v. Chr. riefen hier die von den Turdetanern bedrängten Phönicier das Tochtervolk der Karthager zu Hülfe, welche dann ihre Siege zur Festsetzung in diesem Lande und zu immer weiterer Ausbreitung benützten. Unter Hannibal war der ganze südliche Theil derselben bis zum Ebro in ihrer Macht. Während im Norden, von Gallien aus, celtische Stämme über die Pyrenäen gedrungen und mit den Iberern in einer Weise verschmolzen waren, daß der dies bezeichnende Name der Celtiberer sich über einen großen Theil der Halbinsel verbreitet hatte. Nur die Cantabrer, Vasconen, Lusitanier und eine Anzahl kleinerer Stämme hatten sich frei von dieser Vermischung erhalten.

Sagunt, welches den Eroberungen der Karthager Halt geboten hatte, gab auch den Anlaß zu dem furchtbaren Kriege, der zwischen diesen und den Römern hier ausbrach, welche letztere nun ebenfalls noch auf diesem von Blut gedüngten Schauplatz erschienen, jene verdrängten und nach einem nahezu zweihundertjährigem Kampfe Herren der ganzen Halbinsel mit Ausnahme der baskischen, asturischen und galicischen Berge wurden. Heldenmüthige, hochherzige, doch auch zur Grausamkeit neigende Tapferkeit bildete den Grund-

zug des unterliegenden Urvolkes, von welchem, wie man sagt, die Römer die Gladiatoren- und Thierkämpfe entlehnt haben sollen wenn diese nicht tuskischen Ursprungs sind.

Es gelang den Römern, den eroberten Völkern theils durch weise Behandlung derselben, theils durch das Uebergewicht ihrer Bildung diese letztere, daher auch ihre Sprache anzueignen und zwar in einem Maße und Umfange, daß die alte iberische Sprache sich nur in der kleinen, von den Basken bewohnten Landschaft und zwar, wie man behauptet, bis heute erhielt, und Spanien, gleich dem südlichen Gallien, zu einer der vornehmsten Stätten römischer Bildung wurde. Columella, Martial, Lucian, Quinctilian und, was für diese Darstellung von besonderer Wichtigkeit ist, Seneca, waren geborene Spanier. Auch Hadrian, einer der besten römischen Kaiser und der erste Ausländer, der den römischen Thron bestieg, sowie Marc Aurel und Theodosius der Große nannten Spanien ihr Vaterland.

Das gegen Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. in dieses Land dringende Christenthum mußte freilich seiner ganzen Tendenz nach auch hier wieder die alte römisch-griechische Bildung bekämpfen, was mit einem Eifer und einem Erfolge wie kaum noch in einem zweiten Lande geschah. Die zwischen den Donatisten und Katholiken ausgebrochenen und mit fanatischem Hasse geführten Kämpfe trugen das ihrige noch dazu bei. Trat hier doch bald Alles gegen das Interesse des Glaubens zurück. Es ist, als ob schon damals der Grund zu dem Glaubenseifer gelegt worden wäre, der hier von Zeit zu Zeit immer wieder die Gemüther erfaßte. Dazu kam das Eindringen neuer germanischer Stämme, Alanen, Sueven, Vandalen, welche, besonders die letzten, weithin das Land entvölkern und verheeren und die Städte plündern und verwüsten sollten. Unter diesen Umständen konnten die zum Christenthum bekehrten und auf einer schon vorgeschrittenen Cultur- und Bildungsstufe stehenden Westgothen fast wie Befreier begrüßt werden. Ganz unter dem Einfluß der arianischen Geistlichkeit stehend, theilten sie den fanatischen Eifer, mit welchem diese daselbst die rechtgläubigen Christen, zugleich aber auch die römische Bildung zu unterdrücken suchten. Dieser Eifer bildete einen Grundzug des ernsten gothischen Wesens. Er wendete sich daher mit gleicher

Heftigkeit gegen die Arianer zurück, nachdem unter Reccared die katholische Lehre von den westgothischen Fürsten zur Staatsreligion erhoben worden war. Obschon auch die Gothen sehr bald die lateinische Sprache annahmen, liehen sie doch bereitwillig zur systematischen Ausrottung der römisch-griechischen Bildung der römischen Geistlichkeit ihre Hand. Diese verfolgte hierbei zweierlei Wege, indem sie einerseits von dem im Sinne der Kirche Wissenswerthen der älteren Schriftsteller Auszüge oder Encyklopädien anfertigte, wodurch sie die Literatur der Griechen und Römer überflüssig zu machen hoffte, und andererseits das Studium dieser letzteren auf den Schulen, die ganz in die Hände der Mönche und Geistlichen übergegangen waren, verbot und deren Werke vernichtete. Benedict von Nursia und Gregor der Große waren in der Verfolgung der heidnischen Bildung und Literatur vorangegangen. St. Isidor von Sevilla, obschon mit letzteren genügend vertraut, sollte sie hierin noch übertreffen. Er schrieb selbst eine jener Encyklopädien und verbot in seinem Regal für Mönche alle von Heiden und Ketzern geschriebenen Bücher. Wie treulich man dieser Vorschrift bis auf nur wenige Ausnahmen nachkam, beweist nicht nur jene schon früher ausgehobene Stelle des Rhabanus Maurus über die Lehrgegenstände des damaligen geistlichen Unterrichts (S. 64), sondern auch die Thatsache, daß eine Reihe von Schriften aus dem classischen griechischen Alterthum sehr bald zu den größten Seltenheiten gehörte; ein Zustand, welcher sich in den christlichen Gebieten Spaniens durch das ganze Mittelalter erhielt, so daß zu Anfang des 14. Jahrhunderts Bücher in Castilien nur selten zu finden waren und eine der bedeutendsten Bibliotheken noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr als 120 Nummern umfaßte. Mangelten doch zu Anfang des 10. Jahrhunderts die unentbehrlichsten Bücher so sehr, daß mehrere Klöster zuweilen nur ein Exemplar einer Bibel, einer Liturgie oder eines Martyrologiums zusammen besaßen*). Schon im 6. Jahrhundert war bei der spanischen Geistlichkeit eine so große Unwissenheit vorherrschend, daß Papst Gregor d. Gr. (590—604) den Bischof Licinius von Cartagena ermahnte, keinem Ungebildeten die Priesterweihe zu verleihen, worauf dieser aber er-

*) Clarus, Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter I. S. 317.

widerte, daß, wenn ihm nicht gestattet werde, Solche zu weihen, die blos wissen, daß und weshalb Christus gekreuzigt worden, es ihm überhaupt an Männern dazu fehlen würde*). Doch nicht nur die classische Bildung und die mit dieser verknüpften religiösen Anschauungen und mythischen Vorstellungen wußte die Geistlichkeit aus der Erinnerung der damaligen spanischen Nation zu tilgen, sondern auch diejenige, welche die Ureinwohner dieses Landes und die in dasselbe eingewanderten und sich mit ihnen vermischt habenden Völker etwa gehabt haben mochten, da selbst die ältesten der späteren spanischen Dichtungen und Schriften, die freilich kaum über das 11. Jahrhundert zurückreichen, auch nicht eine einzige Beziehung darauf zu enthalten scheinen.

Dies war im Allgemeinen der Zustand Spaniens, als zu Anfang des 8. Jahrhunderts die Araber in dasselbe einbrachen, das gothische Reich im gewaltigen Anlauf niederwarfen und binnen Kurzem das ganze Land bis auf die Gebirge Galiziens, Asturiens und Biscaya's beherrschten. Sie hatten diesen Erfolg ebenso sehr ihrer rücksichtslosen Tapferkeit, die Furcht und Schrecken vor sich her zu verbreiten wußte, als ihrer späteren Mäßigung und ihrem Organisationstalente zu danken. Einen großen Theil des Reichs, besonders die nördlichen Provinzen, hatten sie sich nur durch Capitulationen unterworfen, die den Besiegten den Besitz ihres Eigenthums gegen eine Steuer beließen. Doch selbst diejenigen, die sie durch das Schwert überwältigt hatten, genossen religiöse Duldung und einen eigenen Gerichtsstand**). Was den neuen Herrschern aber besonders zu Statten kam, war, daß die Masse des Volks durch sie aus dem Zwange einer an Leibeigenschaft grenzenden Dienstbarkeit, in dem es bei den Gothen geschmachtet, befreit wurde.

Schon hieraus ergibt sich, wie wenig begründet es ist, wenn diejenigen, welche den Einfluß der Araber auf das Geistesleben und insbesondere auf die Dichtung der Spanier in Abrede stellen oder doch auf ein nicht in Betracht fallendes Maß beschränken wollen, sich hierfür auf den fanatischen Haß berufen, der zwischen den beiden Nationen bestanden haben soll. Wohl flammte derselbe

---

*) Ticknor, deutsche Ausg. der Gesch. d. schön. Lit. in Span. II. S. 439.

**) Dozy, Recherches sur l'histoire et la literature de l'Espagne I. p. 81.

gelegentlich während der Kämpfe zu rasender Wuth auf; dauernd wurde er aber doch erst von der Zeit an, als die französische Geistlichkeit Einfluß auf die castilischen Fürsten gewann. In den ersten Jahrhunderten der arabischen Herrschaft wurde von beiden Seiten eine in der Geschichte der Religionskriege ganz ungewöhnliche Duldung geübt. Es ist wahr, daß nach der Schlacht von Xeres de la frontera eine größere Zahl tapferer Westgothen und Altspanier lieber ihre Heimath als ihre Unabhängigkeit aufgaben, zu den von Alters her freien Völkerschaften der asturischen, biscayischen und galizischen Berge flüchteten und in der rauhen Abgeschlossenheit dieser letzteren, im fortgesetzten Kampfe mit den sie beunruhigenden Mauren, den ursprünglichen auf Selbständigkeit eifersüchtigen Charakter immer mehr festigten und trotziger ausbildeten, wozu der religiöse Gegensatz wesentlich beitrug. Allein es ist nicht weniger gewiß, daß sie dem Einflusse der ihnen in aller Weise überlegenen Bildung der Araber in dem Maße mehr ausgesetzt wurden, als sie den von diesen innegehabten Boden wieder zurückgewannen. Ja, es würde nahezu als ein Wunder anzusehen sein, wenn die Geistescultur eines Volkes, welche als Ferment in die Entwicklung des geistigen Lebens aller abendländischen Völker trat, und wenn auch nur langsam, so doch in ausdauernder Nachwirkung einen Umschwung, eine Revolution in ihnen vorbereitete, auf die Nation, die dieses zum Theil Jahrhunderte lang beherrschte und auf die es daher ganz unmittelbar einwirken konnte, einen ähnlichen Einfluß doch nicht ausgeübt haben sollte oder sich diese Einwirkung doch in keiner Weise auf das innere Leben des Gemüths und der Phantasie mit erstreckt hätte. Zumal diese selbe Nation dem Einflusse der Römer und Gothen, die doch auch als Eroberer kamen und ebenfalls durch den religiösen Glauben von ihnen getrennt waren, so bereitwillig nachgaben und von ihrer ursprünglichen Sprache sich schon damals so gut wie nichts mehr erhalten hatte.

Wenn aber auch jene aus den asturischen Bergen hervorbrechenden Tapferen, welche im Fortschritt ihrer Eroberungen das heutige spanische Reich gründeten, auch vermocht hätten, sich dem unmittelbaren Einflusse der Araber ganz zu entziehen, so würden sie doch noch immer demjenigen ausgesetzt gewesen sein, welchen sie indirect durch ihre eigenen Landsleute erfahren mußten,

die jenem Einflusse inzwischen mehr oder minder erlegen waren; zumal ihre Zahl in dem Maße in das Verhältniß der Minderheit zu diesen gerieth, als sie in den von den Arabern innegehabten Gebieten weiter vordrangen. Gleichwie in diesem Fortschritt der demokratisch ritterliche Geist der Altcastilier allmählich in einen aristokratisch-höfischen, die alte volksthümliche und fast republikanische Verfassung in eine monarchische umgewandelt wurde, mußte sich ihnen auch, ohne daß sie es irgend erstrebten, mehr und mehr von dem Geiste der arabischen Bildung mittheilen.

Man wird, um dieses sich vollständig klar zu machen, die Natur, den Charakter und den Culturzustand der bei aller Verschiedenheit hierin den Altspaniern in einzelnen Zügen doch wieder so ähnlichen Araber in Betracht ziehen müssen.

Ein in der seltensten Weise mit den Kräften der Phantasie und des Geistes ausgestattetes Naturvolk, empfingen diese letzteren durch die Lehren des Islam den Impuls und den Schwung zu einer Entwicklung, welche ihnen eine welthistorische Bedeutung verleihen sollte. Die Tapferkeit und der Waffenruhm, welche die Grundzüge ihres Wesens bildeten, hatten auf einmal ein sie begeisterndes Ziel erhalten. Rasch wußten sie sich von den Nationen, die sie ihrem Schwert unterwarfen, Wissenschaft, Kunst und Bildung anzueignen und mit dem ihnen natürlichen Scharfsinn, mit dem ihnen angeborenen, zum Phantastischen und Zierlichen neigenden Kunstsinn in ganz eigenthümlicher Weise weiter zu entwickeln. Rachlust, Raublust, Grausamkeit, Wollust — Züge, welche ihren Charakter verunstalteten, aber schon immer in dem lebhaften Gefühl für persönliche Ehre, für Großmuth und Gastfreundschaft ein Gegengewicht gefunden hatten, wurden nun noch durch die Verfeinerung der Sitten, durch das gesteigerte Schönheitsgefühl, durch eine seltene Bildung des Geistes und Herzens gemildert. Die sinnliche Gluth für das andere Geschlecht erhielt hierdurch eine wunderbare, bis zu äußerster Zartheit gehende Vergeistigung und Verfeinerung; der fanatische Glaubenseifer, wie wild auch in seinen gelegentlichen Ausbrüchen, wich für gewöhnlich einer Toleranz, welche den Christen zum Muster dienen konnte und wirklich auch diente, wie der ritterliche Sinn, der sich durch dieses alles bei ihnen entwickelte ebenso sehr durch inneren Adel und phantastischen Schwung, wie durch äußere

Anmuth, Feinheit und Zierlichkeit anzog. Nicht nur Jammer und Elend, sondern auch die Genien des Friedens: Wissenschaft, Künste, Gesittung, drangen mit ihnen in das geistig verödete Land; Handel, Gewerbe, Kunstfleiß und Wohlstand erblühten. Herrliche Bauwerke stiegen empor. Die Natur veredelte sich unter ihren Händen. Jedes Geräth verwandelte sich in einen Schmuck. Dichtkunst, Musik und Gesang erhöhten den Reiz ihrer geselligen Unterhaltung. Philosophie, Sprachwissenschaft, Astronomie, Chemie und Naturkunde machten ihre Schulen durch ganz Europa berühmt. Kann es da Wunder nehmen, daß die unter ihnen lebenden christlichen Völker sich dem fremdartigen, mährchenhaften Zauber ihres Erscheinens nicht zu entziehen vermochten, daß sie der Segnungen theilhaftig zu werden suchten, welche sie darboten, und um es werden zu können, ihre einst gleichfalls nur heidnische Sprache eben so willig und ohne jeden äußeren Zwang mit der der Araber tauschten? Soll Spanien damals doch mehr Schulen besessen haben, als das ganze übrige Europa. Cordova, die Hauptstadt des Reiches, besaß deren allein. an 600. Die Bibliothek dieser Stadt, deren es 70 im Reiche gab, soll allein 600 000 Bände umfaßt haben. 17 große akademische Lehranstalten verbreiteten ein neues, weithinglänzendes Licht durch die geistige Nacht, welche damals über Spanien, ja über einen großen Theil Europa's hereingebrochen war. Schon 794 war die Sprache der Araber so weit in den von ihnen besetzten Provinzen verbreitet, daß man anfing, die lateinische vom Schulunterricht auszuschließen, und das Arabische Gerichtssprache wurde. Kurze Zeit später mußte man sogar schon die Bibel in's Arabische übersetzen. Selbst die Urkundenbücher — heißt es bei Ticknor*) — wurden von dieser Zeit an oft mehrere Jahrhunderte lang arabisch geführt und im Archive der Domkirche von Toledo waren jüngst, und sind wahrscheinlich noch, über 2000 Urkunden, meist von Christen und Geistlichen, in arabischer Sprache vorhanden.

Doch nicht nur die Sprache, sondern auch Tracht, Sitten und Lebensgewohnheiten nahmen die Spanier von den Arabern an, so daß sie in den südlicheren Landestheilen, die am längsten im Besitze der letzteren blieben, sich von diesen bald durch nichts, als den

*) a. a. O. II. S. 449.

religiösen Glauben unterschieden. Der Araber gab dieses freilich nicht zu. Für ihn blieb der so verwandelte Spanier stets nur ein Muzarabe (oder auch Mozarabe), d. i. ein Mann, welcher den Araber in Sitte und Sprache zwar nachahmt, aber obschon er die letztere kennt, sie doch nur als Fremdling spricht*). Als Alfonso VI. 1085 Toledo eroberte, fand er eine Menge Einwohner, die zwar ihren Glauben beibehalten, aber ihre Sprache völlig verlernt hatten; und dieselbe Erfahrung hatte 1236 und 1248 auch Ferdinand der Heilige in Cordova und Sevilla wieder zu machen. Nur Alfonso, die Hofleute und sein Gefolge sprachen damals in Toledo castilisch. Nicht das Castilische, sondern — auf Andringen der französischen Geistlichkeit (Alfonso stand ganz unter dem Einfluß der Mönche von Clugny) — das Lateinische wurde Gerichtssprache und gleichzeitig führte man auch die französischen Buchstaben statt der gothischen ein. Noch bis zum Jahre 1212 wurden spanische Münzen mit arabischen Inschriften geprägt. Erst unter Ferdinand III. wurde das Castilische zur Staats- und Gerichtssprache erhoben. Noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts war aber der größte Theil der öffentlichen Schriftstücke in arabischer Sprache oder doch zugleich arabisch und lateinisch verfaßt**). Doch abgesehen von diesem geistigen Einfluß mußte im Laufe der Zeiten auch vielfach eine Vermischung des Blutes zwischen den beiden Völkern stattgefunden haben. Wie groß auch die Scheu zwischen ihnen anfänglich gewesen sein mag, die glühende Phantasie, die kochende Sinnlichkeit, die beiden eigen war, wird sie nur zu oft zu überwinden gewußt haben, zumal ihnen die verbotenste Frucht wohl auch die süßeste dünken mochte. Liebe, Ehrgeiz und Vortheil trieben, wie früher nicht wenige Spanier, so später viele der unterdrückten Araber zum Uebertritt an. Soll doch allein der heilige Vincent Ferrer († 1419) 8000 Sarazenen oder Araber und 25,000 Juden bekehrt haben. Wie viel orientalisches Blut mischte sich also nur in diesem einen Falle dem iberisch-celtisch-römisch-gothischen ein! Und wie viel mochte nicht früher von Phöniciern und Karthagern in das alte iberische schon eingeflossen sein! Wohl war die Reinheit seines Blutes und

*) Ticknor a. a. O. II. S. 448.
**) Klein a. a. O. VIII. S. 465.

seiner Abstammung eine der vornehmsten Quellen des altcastilischen Stolzes. Doch beweist dieser Stolz auch zugleich, wie groß die Vermischung daneben gewesen sein muß und in wie manchem Falle mag auch noch er illusorisch gewesen sein.

Wenn einzelne Forscher die Vermischung beider Racen als ein zu verschwindendes Moment betrachtet haben, um ihm irgend eine Bedeutung für den Einfluß des arabischen Geistes auf den spanischen zuzugestehen, so sollten sie wieder berücksichtigen, daß eine physische Vermischung zur Erklärung eines derartigen Einflusses nicht unumgänglich nothwendig ist. Wie wenig französisches Blut ist im vorigen Jahrhundert in das deutsche übergegangen und in welcher geistigen Abhängigkeit haben gleichwohl die Deutschen, trotz der religiösen Verschiedenheit, trotz der politischen Gegensätze und Kämpfe, von den Franzosen gestanden.

Gewiß, wenn frühere Geschichtsschreiber, besonders die spanischen, den Einfluß der Araber auf die spanische Poesie weit überschätzt haben, so geht man wieder heute in der Unterschätzung desselben zu weit, obschon man, abgesehen von jenen feineren Einflüssen, die man nicht mehr im Einzelnen nachzuweisen vermag, eine ziemliche Zahl von Thatsachen kennt, aus denen sich eine directe Einwirkung des arabischen Geistes nicht nur auf die unter der Herrschaft der Araber stehenden, sondern auch auf die sie bekämpfenden Spanier ergibt. So hat der vermeintlich zwischen ihnen bestehende Haß keineswegs ausgeschlossen, daß die spanischen Fürsten arabische Musiker, Dichter, Gelehrte an ihre Höfe beriefen und sich der Heilkunst arabischer Aerzte sorglos vertrauten, noch daß sie bei ihren Streitigkeiten untereinander Hülfe oder in schwierigen Lebenslagen, wie nach Ayala's Chronik Pedro der Grausame bei dem weisen Mauren Benhaatin, vertrauensvoll Rath bei dem Religionsfeinde suchten. Auch ließ Alfonso X. den Roman Calila é Dymna des Abdallah Ben al Mocuffa aus dem Arabischen in's Castilische übersetzen, wie früher schon König Jaime von Catalonien Sprüche und Sentenzen der Philosophen aus arabischen Büchern zusammenstellen ließ. Der erstere stand im vertrautesten Umgang mit den arabischen Gelehrten, die ihn bei seinen astronomischen Studien unterstützten. Der Einfluß der arabischen Dichter auf die spanischen Novellensammlungen und Romane wird allgemein zugegeben. Besonders ist das in Bezug

auf den Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel (1273 bis 1347) der Fall, von welchem Conde*) dargethan hat, daß sein Verfasser selbst noch im Style und in der Wortfügung den arabischen Vorbildern nachgestrebt habe, wie ja der Stoff unmittelbar arabischen Mustern entlehnt ist. Auch hinderte jener vielberufene Racenhaß nicht, daß trotzige, von ihrem Fürsten verfolgte Vasallen Schutz und Gastfreundschaft bei dem Glaubensfeind zu finden erwarteten und diese auch suchten und fanden, sowie daß die spanischen Ritter, in ihren Einzelkämpfen mit den maurischen, diese nicht nur an Tapferkeit, sondern auch an Großmuth zu übertreffen strebten und in den Zeiten des Friedens in freundlichem Verkehre mit ihnen standen, so daß es in einer spanischen Romanze heißt:

Granadin'sche gute Ritter,
Mauren zwar, doch edle Herrn —

und daß sie bei den Turnieren die Zierlichkeit, Galanterie und Virtuosität dieser letzteren zum Muster nahmen und auch hierin mit ihnen wetteiferten.

Wenn man freilich mit Wolf**) als einziges Kriterium für die Einwirkung des arabischen Geistes auf die spanische Dichtung den Nachweis einer unmittelbaren Aufnahme arabischer Stoffe und einer unmittelbaren Nachahmung arabischer Formen fordert, und dann dasjenige, was sich dafür ansprechen läßt, doch wieder theils aus anderen Verhältnissen erklärt oder in seiner Bedeutung herabsetzt, so wird man auch zu demselben absprechenden Urtheile, wie dieser, hierin gelangen müssen. Indessen sind gerade die wichtigsten Einflüsse so feiner und allgemeiner Natur, daß sie sich im Einzelnen schwer nachweisen, wenn auch im Ganzen sehr deutlich und sicher empfinden lassen und wenn auch die Form hierdurch in gewisser Weise bestimmt werden muß, wie ja in einem Kunstwerk überhaupt alles Form ist, so braucht diese darum doch noch keineswegs durchaus oder im Ganzen und Wesentlichen mit den Formen, welche diesen Einfluß mit ausüben, übereinzustimmen. Wenn man daher von dem arabischen Charakter und Colorit der Dramen eines Tirso de Molina oder Calderon

---

*) Gesch. d. arab. Herrsch. in Spanien I. Vorw. S. auch Wolf, Studien, S. 92 u. 93 und Clarus a. a. O. I. S. 364.

**) a. a. O. S. 521.

spricht, so kann man damit nicht im Entferntesten meinen, daß dramatische Formen der Araber darin nachgeahmt worden seien, da diese wahrscheinlich solche gar nicht besaßen oder uns doch bis jetzt nicht bekannt worden sind. Vielmehr bezieht sich ein solches Urtheil lediglich auf die sich in diesen Dramen darbietende Bildlichkeit des Ausdrucks, auf den Bilderschmuck und die Farbenpracht der Sprache, auf die musikalischen Wort- und tiefsinnigen oder auch nur tändelnden Gedankenspiele, auf die mystische Allegorie, die dialektische Spitzfindigkeit der einzelnen Darstellungen, sowie auf gewisse Seiten der darin geschilderten Sitten, besonders was das Verhältniß der Männer zu den Frauen und die Abgeschlossenheit dieser letzteren betrifft, Merkmalen also, denen man auch in der arabischen, wie überhaupt in der orientalischen Dichtung begegnet, die man aber zum Theil auch aus dem Naturel und Charakter des Spaniers, aus der Natur seines Landes, aus dem scholastischen Geiste des Mittelalters und aus dem Einflusse der französischen, insbesondere der provençalischen Poesie erklären kann, freilich nicht immer völlig genügend.

Es sind gerade diese verschiedenen Verhältnisse, die auf die Poesie der Spanier unzweifelhaft alle einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, welche den Nachweis des arabischen Einflusses so sehr erschweren. Doch bleibt zu beachten, daß der scholastische Geist des Mittelalters sich wesentlich mit unter dem Einflusse der Araber ausgebildet hat und die provençalische Dichtung demselben sich wohl ebenfalls kaum ganz entzogen haben dürfte. Dieselben Dichter, welche vom Hofe Friedrich II. in Palermo die italienischen Formen des Sonetts, der Ottavarima, der Terzine nach Frankreich übertrugen, mußten dort auch in Berührung mit den arabischen Dichtern gekommen sein, die jener Kaiser ebenfalls in seine Nähe und seinen Umgang gezogen hatte. Auch sonst wird es ihnen aber nicht an unmittelbaren Berührungen mit ihnen gefehlt haben. Zwei vorzügliche Kenner der Musik, der Abbé Raillard und Fétis, haben arabischen Einfluß in den Tonweisen des provençalischen Mysteriums les vierges sages et les vierges folles nachzuweisen gesucht. Coussemaker*) hat dem zwar widersprochen, doch ist diese Frage hierdurch

*) Drames liturgiques du Moyen Age p. 314.

noch nicht endgültig zum Abschluß gebracht. Allerdings scheinen die Altspanier, welche die asturischen Gebirge und jene Landschaften bewohnten, welche sie nach den vielen Burgen, die sie daselbst anlegten, Castilien genannt hatten, in ihrer Sprache noch lange von den Arabern keinerlei Einfluß erlitten zu haben, da sowohl die dem Jahre 1145 angehörende Urkunde, welche der Stadt Oviedo das Stadtrecht gewährte, wie die um zehn Jahre später der Stadt Aviles ertheilte, noch frei von jeder Beimischung arabischer Wörter ist.

Nach Sarmiento enthält das castilische Idiom, wie es sich allmählich herausgebildet hat und später herrschend wurde, auf 100 Theile etwa 60 reines oder verdorbenes Latein, 10 Theile, welche der Kirchensprache und dem Griechischen zukommen, 10, welche von den nördlichen Völkerschaften und ebensoviel, welche von den Arabern herrühren, während er die noch übrigen 10 Theile den Einflüssen der Zigeunersprache und denen Ostindiens und Amerikas beimißt. Von den arabischen Bestandtheilen sagt Diez*): „Fast alle diese Fremdlinge, welche größtentheils leicht zu erkennen sind, bezeichnen Gegenstände oder wissenschaftliche Begriffe, vorzüglich aus den Naturreichen, der Heilkunde, Mathematik, Astronomie, Musik rc.; verschiedene betreffen Staatseinrichtungen, besonders Aemter und Würden, Maße und Gewichte, auch das Kriegswesen ist vertreten. Nicht ein einziges Wort ist aber aus der Sphäre des Gemüths entlehnt, als ob das Verhältniß zwischen Christen und Mahomedanern sich schlechthin auf den äußeren Verkehr beschränkt, keine herzliche Annäherung wie zwischen Römern und Gothen gestattet hätte." Es sind vornehmlich die dieser Stelle zu Grunde liegenden Thatsachen, auf welche man sich so vielfach berufen, um jeden tieferen Einfluß der arabischen Geistescultur auf die spanische Dichtung in Abrede stellen zu können. Und doch wie wenig entsprechen sie diesem Zwecke. Denn hatte die spanische Bevölkerung der südlicheren, von den Arabern besetzten Landstriche, da sie die ganze arabische Sprache willfährig annahm, nicht auch die in der Sphäre des Gemüths liegenden Worte mit in sich aufnehmen müssen? Gab sie nicht erst nach längerem Widerstand die letztere gegen die spanische auf? Wenn sich aus der Annahme der Sprache allein

*) Grammatik der romanischen Sprachen. 3. Aufl. I. S. 94.

schon auf ein herzliches, inniges Verhältniß schließen ließe, so würde das zwischen der spanischen Bevölkerung der von den Arabern beherrschten Gebiete und diesen letzteren hierin gewiß nichts zu wünschen übrig gelassen haben. Und wenn es zwischen der arabischen und der castilischen Sprache zu keiner Verschmelzung, sondern nur zu einer Aufnahme von einzelnen Worten kam, während die gothische Sprache die lateinische, obgleich auch sie nicht wahrhaft miteinander verschmolzen, doch in ihren Wortfügungen allmählich näher bestimmt hatte, so erklärt sich dies daraus, daß die Araber, die ja so lange sie Sieger waren, den ihnen unterworfenen Spaniern, ebenso wie die Römer, ihre ganze Sprache aufgedrängt hatten, den Castiliern nicht wie die Gothen als Sieger, sondern als Besiegte gegenüberstanden, daß nicht sowohl sie, als die von ihnen früher beherrschten Spanier, die ihre Sprache adoptirt hatten, hier in Betracht kamen und die castilische Sprache von beiden nicht so wie früher die römische von den Gothen im Verkehre und Umgange allmählich erlernt wurde, weil sie ihnen jetzt schulmäßig gelehrt ward.

Als die Altspanier verhältnißmäßig früh aus den asturischen Gebirgen hervordrangen und sich allmählich die Landschaft bis zur Gebirgskette Guadamara eroberten, mochte die christliche Bevölkerung derselben ihre Sprache noch nicht aufgegeben oder doch nicht verlernt haben. Man brauchte daher auch nur diejenigen arabischen Wörter in die castilische Sprache aufzunehmen, welche Gegenstände, Verhältnisse und Erscheinungen betrafen, die man bisher nicht gekannt hatte und für die es in der eigenen Sprache noch an jeder Bezeichnung fehlte. Als man dagegen später jene Gebirgskette überschritt und eine Bevölkerung vorfand, die ihre eigene Sprache verlernt hatte, war die castilische bereits Schriftsprache geworden, so daß sie nun eben so wie etwa die lateinische gelehrt werden konnte und auch wirklich gelehrt wurde und ebensowenig wie diese hierbei eine Umbildung zu erfahren brauchte.

Kein Zweifel, daß neben ihr noch eine freiere, lässigere Volkssprache hergehen mochte und diese vielleicht eine Menge anderer arabischer Wörter mit in sich aufgenommen hatte. Allein diese Sprache konnte in solcher Beziehung um so weniger einen Einfluß auf die Schriftsprache gewinnen, als man sich nur zu bald wegen der Ver-

folgungen, die das arabische Wesen erfuhr, dieser arabischen Beimischungen zu entäußern suchen mußte, um nicht verdächtig zu werden. Inzwischen beweist die Aufnahme des Artikels Al in die Wortbildung der castilischen Sprache, zu welcher man nur durch den Wohllaut bestimmt wurde, daß man ein Gefühl für die Schönheit der arabischen Sprache hatte, dem man sich nicht ganz zu entziehen vermochte.

Die Romanze ist die älteste der uns bekannt gewordenen Dichtungsformen der Spanier. Sie war ursprünglich reine Volkspoesie und setzte sich durch bloße Tradition bis in's 16. Jahrhundert fort. Man kennt die Romanzendichtungen nur aus späteren Sammlungen, daher wohl nicht in ihrer ursprünglichsten Form. Bernardo del Carpio, Fernan Gonzalez, die sieben Kinder von Lara, sowie der Cid sind ihre vornehmsten Helden, von denen der erste dem 8., die mittelsten dem 10., letzterer dem 12. Jahrhunderte angehören. Der Name Romanze tritt erst, wie es scheint, im 15. Jahrhundert auf, früher hießen diese Gesänge Cantares. Sie scheinen zuerst in fliegenden Blättern veröffentlicht worden zu sein. Die älteste uns bekannte Sammlung gehört nach Ticknor vielleicht dem 15. Jahrhundert noch an, jedenfalls erschien sie vor dem 1511 veröffentlichten Cancionero von Valencia*). Die Grundform der spanischen Romanze ist der Redondillenvers**), worunter man sechs- und achtsilbige trochäische Verse versteht, die ursprünglich durch Reime miteinander verbunden waren. Später erhielten diese Verse auch eine Verdoppelung zu zwölfsilbigen (versos de arte mayor) im Gegensatze zu jenen anderen (den versos de arte comun oder real). Die ältesten Romanzen bestehen meist aus Strophen von acht kurzen Redondillenversen (vierzeilige treten erst später auf), von denen die geraden gereimt, die ungeraden reimlos sind. Oft läuft ein und derselbe Reim durch mehrere oder auch durch alle Strophen der Romanze. Zuweilen, wenn der schickliche Reim sich nicht einstellen wollte, ließ man denselben wohl aus oder begnügte sich mit dem unvollkommenen Reime, der Assonanz. Was anfänglich

*) Ticknor a. a. O. II. S. 529.

**) Zu unterscheiden von der Redondille selbst, einer vierzeiligen Strophe vierfüßiger Trochäen, von denen die zwei äußeren und die zwei inneren durch Reime verbunden sind, in der Stellung 1, 2, 2, 1.

nur eine Auskunft war, wurde jedoch, nachdem man darin einen besonderen Reiz erkannt haben mochte, zur Regel, die zugleich eine größere Freiheit der Bewegung verlieh.

Besonders das Festhalten desselben Reims durch das ganze Gedicht hat arabischen Einfluß vermuthen lassen. Die Nothwendigkeit eines solchen liegt zwar keineswegs vor. Ebensowenig wird aber die Möglichkeit desselben durch die Gründe der Gegner ausgeschlossen, die sich theils auf die Einfachheit der Redondillenform, theils darauf berufen, daß diese dem Charakter der spanischen Sprache und ihrer Wortbildungen mehr als jede andere entspricht. Doch eben deshalb würde das arabische Vorbild auch um so bereitwilligere Aufnahme gefunden haben, so daß es nur darauf anzukommen scheint, ob die Spanier bereits eine Dichtung in der asturisch-castilischen Sprache und zwar gereimte Redondillen besaßen, ehe sie die arabische Dichtung kennen lernten.

Der Ton der ältesten spanischen Romanzen ist ein überaus einfacher, naturwüchsiger, schlichter. Der Ausdruck und Vortrag eher unbeholfen, aber gedrungen, gegenständlich und voll dramatischen Leben. Der Charakter ein überwiegend epischer und wenn auch nicht auf die individuelle Stimmung des Dichters, so doch auf die allgemeine der Hörer bezogen, daher selbst schon die ältesten Romanzen nicht ohne einen lyrischen Anflug sind. Sie behandeln fast immer nur einen einzelnen Fall, eine einzelne Handlung oder Situation, die durchgängig dem unmittelbaren Leben entnommen sind, das Bedeutende derselben in einfacher Weise heraushebend. Die Kürze, mit der sie den Hörer in den Vorgang einführen und die Darstellung wieder abbrechen, sobald diesem Interesse genügt ist, gibt ihnen etwas fragmentarisches. Obschon sie jede Reflection und alles unmittelbar Lehrhafte vermeiden, haben sie doch nicht selten den Charakter des Beispiels.

Daß sich bei den Spaniern nur die kleine Form der Romanze, aber *kein eigentliches Epos* entwickelte, hat man auf den Mangel an allem Mythus zurückgeführt. Lemcke wendet hiergegen ein*): „alle germanisch-romanischen Nationen und die in Deutschland zurückgebliebenen Germanen hatten ihr eigenes Sagen- oder

*) a. a. O. II. S. 9.

Heldenzeitalter, welches zugleich der Born ihrer eigenen Volksdichtung war. Für Deutschland ist dies die Völkerwanderung, für Frankreich das Zeitalter der Karolinger, für Spanien die Periode der Kämpfe gegen die Araber von 711—1100. Alle diese Perioden tragen das gemeinschaftliche Merkmal, welches meiner Ansicht nach die Bedingung der Sagenbildung und somit der ursprünglich epischen Volksdichtung ist; sie sind nämlich Zeitalter der Wiedergeburt der Völker, Bildungen neuer Nationalitäten aus gemischten Elementen. Die Romanzen waren eben echte Volksdichtung, lang ausgesponnene Epopäen sind dies überhaupt nicht." Daß in Spanien aber Niemand auftrat, welcher diese fragmentarischen Gesänge zu einem geschlossenen Ganzen vereinigte, erklärt Lemcke lediglich aus dem Nationalgeiste der Spanier, für welchen sie schon die ganz entsprechende Form gewesen seien. Sollte darauf aber nicht noch der Umstand hingewirkt haben, daß hier die Kunstdichtung sehr früh von einem ganz anderen Geiste als die Volksdichtung bewegt und in andere Richtungen getrieben wurde?

Dies läßt sich vielleicht aus dem Vergleiche der älteren Cidromanzen mit dem Poëma del Cid erkennen, dessen Entstehen Dozy, wie es scheint am richtigsten, in den Anfang des 13. Jahrhunderts gelegt hat und von welchem eine Abschrift vom Jahre 1245 oder 1345 (die Zahl ist nicht genau zu erkennen) erhalten geblieben ist, da sich das Poëma als ein, wenn auch nur schwächlicher Versuch einer zusammenfassenden epischen Dichtung darstellt. Sowohl das Poëma wie die alten Romanzen verherrlichen den Nationalcharakter des Spaniers, wie er im Ritterthume der Zeit zu bedeutendstem Ausdrucke kam. Wie verschieden aber tritt uns derselbe aus ihnen entgegen! „In den alten Volksromanzen," sagt Wolf*), „erscheint der Cid noch ganz als der Sohn seiner Werke, in einigen sogar als Bastard, in anderen als der Sohn eines Müllers, in den meisten als Abkömmling eines alten Rittergeschlechts, welches der Sage nach an der Spitze der halb patriotischen, halb republikanischen Regierung von Castilien stand, der durch seine Thaten zum reichen Manne und mächtigen Herrn (Cid) geworden, als stolzer, auf seine Selbständigkeit pochender Rico hombre, der sich selbst vor seinem

*) Blätter für literarische Unterhaltung 1850, S. 222 u. f.

König nicht demüthigt, seinem Vater es verübelt, daß er nach Hofe geht, um dem König die Hand zu küssen, aber stolz darauf ist, den König auf seine Kosten zu unterstützen, wenn er ihm nur freien Willen läßt. Diesen Charakter des Cid, des ächten Repräsentanten der altcastilischen Rico hombria, hat selbst die cronica rimada treuer bewahrt als das ältere Poëma, in welchem der Nachdruck auf der Vasallentreue des Cid und auf der ihm zum Lohne dafür werdenden Verbindung seines Geschlechts mit dem königlichen liegt. Kurz, auch hier ist der Cid noch ein ächter Spanier, aber schon im feudalritterlichen Costüme, wie es unter Alfons VI. und VII. (dem „buen Emperador" des Poëma) durch die von beiden begünstigten Franzosen auch in Castilien immer mehr eingebürgert ward." — Da die cronica rimada den Cid in einem volksthümlicheren Sinne auffaßt und das Gewicht wieder mehr auf das Unabhängigkeitsgefühl als auf die Vasallentreue desselben legt, so dürfte dies vielleicht darauf hindeuten, daß der Geist, welchen die castilischen Könige dem Ritterthume einimpfen wollten, doch nicht überall so bereitwillige Aufnahme fand.

Der Umschwung, welchen hier Wolf hauptsächlich dem Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Geistlichkeit beimißt (wofür er sich theils auf die in Folge eines Aufrufs Alfonso III. erfolgte Theilnahme süd- und nordfranzösischer Ritter an den Kämpfen gegen die Ungläubigen — denen man in den meisten castilischen Städten auch damals besondere Frankenquartiere einrichtete — so wie auf die Rolle beruft, welche die Mönche von Clugny im Rathe Alfonso VI. spielten, deren Abt Bernhard von diesem zum Erzbischof von Toledo erhoben wurde), beruhte noch überdies auf den inzwischen veränderten Verhältnissen des castilischen Reichs. Das altspanische Ritterthum, aus dem Volke hervorgegangen, stützte seine bevorzugte Stellung hauptsächlich auf seinen Besitz und auf die Tapferkeit, mit welcher es diesen und seine Unabhängigkeit sowohl gegen den äußeren Feind, wie gegen die Vergewaltigung durch seine Fürsten vertheidigte, deren es andererseits doch als Feldherren im Kriege, im Frieden als oberster Richter und Schlichter bedurfte. Nicht minder sah es sich aber bei der Vertheidigung nach Außen auf das Volk angewiesen, dessen Recht und Besitz es zugleich mit den seinigen schützte. Mit

einem Worte, das Ritterthum hatte durch die Verhältnisse lange einen demokratischen Charakter gehabt, der es um so volksthümlicher machte, je einfacher und strenger seine Sitten waren, je mehr sich ihm das Volk durch tiefe Religiösität, durch die Liebe zum Vaterland und zur Familie (denn nur diese besang die ältere Romanze) verbunden fand. — Mit dem Vordringen in die von den Arabern innegehabten Länder mußte sich aber hierin eine bedeutende Aenderung vollziehen. Man braucht nur die von Diez in den spanischen Sprachschatz eingegangenen arabischen Wörter in Betracht zu ziehen, um, was auch dieser schon hätte hervorheben sollen, zu erkennen, wie viele Gebiete der Anschauung der altspanischen Ritterschaft nun neu erschlossen wurden und wie tief eingreifende Wirkungen dies fast auf alle Gebiete des Lebens, daher auch auf die Sitten, ausüben mußte. Auch konnte man, nachdem der Gebirgszug von Guadamara zwischen den neuen spanischen Reichen und den Arabern lag, die Aufmerksamkeit mehr auf die inneren Verhältnisse richten. Das Ritterthum, weniger wie vordem darauf angewiesen, seine Interessen mit denen des Fürsten und des Volks zu verbinden, schloß sich in dem Maße mehr zu einem besonderen, sein Sonderinteresse verfolgenden Stande zusammen, als die Fürsten bestrebt waren, dasselbe in ein gesetzlich geregeltes Abhängigkeitsverhältniß von sich zu bringen, worin sie durch die Geistlichkeit unterstützt wurden, die um ihrer eigenen Zwecke willen die staatliche Einigung zu festigen und darum auch das Interesse des Volks mit dem der Fürsten gegen dasjenige des Ritterthums zu verbinden suchte. Daher die spanischen Könige seit dem 11. Jahrhundert die noch von der Römerzeit stammenden Municipalverfassungen in den Gemeinde- und Städterechten (fueros) neu bestätigten*). Erst jetzt bildete sich allmählich das spanische Ritterthum zu einem feudalen aus, erst jetzt entwickelte sich jener Begriff der ritterlichen Ehre, der in den mit immer größerer Spitzfindigkeit, zu immer größerer Starrheit entwickelten Begriffen der kirchlichen Strenggläubigkeit, der Vasallentreue und der Frauenverehrung wurzelte, welche mehr und mehr an die Stelle der früheren Frömmigkeit, des früheren

*) Wolf a. a. O. S. 278.

Unabhängigkeitsgefühls, der früheren Familien- und Gattenliebe getreten waren. Gewiß hat zu diesem Umschwunge der Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Ritterdichtung, besonders der provençalischen, wesentlich beigetragen, welche letztere vornehmlich die nun im Gegensatze zu der alten volksthümlichen sich entwickelnde höfische Dichtung bestimmte. Schon in dem Poëma del Cid tritt der französische Einfluß in der Aufnahme des Alexandriners auch äußerlich hervor. Bald aber wurden selbst noch die Stoffe der nordfranzösischen Dichtung entlehnt, während an den Höfen der Grafen von Barcelona und der Könige von Aragonien die provençalische Minnedichtung in Aufnahme kam und nachgeahmt wurde. Wir wissen bereits, daß Johann I. von Aragonien in Barcelona eine Akademie nach dem Vorbilde derjenigen von Toulouse gründete. Diese Anstalt wurde unter Martin und Ferdinand I. noch mehr begünstigt. Ja der letztere führte in seiner Vorliebe für die provençalische Dichtung die provençalische Sprache sogar als Gerichtssprache ein*). Dieses Beispiel wirkte auch auf Castilien herüber. Auch hier kam die provençalische Dichtung in Aufnahme; auch hier regte sie bald zu Nachahmungen an, besonders seit der Zeit Alfonso X. und unter dessen eigenem Vorgange, der sich dazu theilweise der dem provençalischen näher stehenden galizischen Mundart bediente, in der sich der provençalische zehnsylbige Vers mit jambischem Tonfall bereits eingebürgert hatte**).

Die Einführung der provençalischen Minnedichtung in die spanische war für die Entwicklung der letzteren aus zwei Gründen von größter Wichtigkeit. Einmal weil das Gefühl für den kürzeren Vers wieder geweckt, der Alexandriner hierdurch verdrängt und der Uebergang zu dem nationalen trochäischen Verse wieder gefunden wurde. Schon Alfonso X. wendete bei seinen lyrischen Cantigas außer den provençalischen Versformen die kurze Redondille und, wie es scheint, auch zum ersten Male die gedoppelte, die versos de arte mayor, an. Sodann weil hierdurch, wahrscheinlich zum ersten Male, ein rein lyrisches Element in die spanische Dichtung eintrat,

*) Clarus a. a. O. II. S. 25.
**) Wolf, Studien, S. 191.

was für die Entwicklung der dramatischen Poesie von höchster Bedeutung war und auch auf den Charakter der späteren Romanzendichtung mit einwirkte. Bemerkt mag hier werden, daß sich die spanische Minnedichtung trotz der überwiegenden Reflexion und Gedankenspielerei durch größere Herzlichkeit vor der provençalischen auszeichnete.

Alfonso X. war aber auch der Begründer der spanischen Prosa, in welche sich später das Kunstepos verlor, um dem Romane den Platz zu räumen. Daneben entwickelte sich zugleich eine lehrhafte Dichtung, die sich in zwei verschiedene Richtungen, eine mystisch-religiöse (zu welcher schon Gonzalo de Berceo [um 1200—1270] den Grund legte) und eine satirische theilte, welcher letzteren freilich, wie dies bei Juan Ruiz, dem Erzpriester von Hita, noch mehr aber in dem Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel zu sehen, das Lehrhafte nicht selten nur Vorwand war. Das Lehrgedicht wurde meist durch die Allegorie erdrückt. Auch behauptete, wie Clarus sagt, das theologische Moment das Uebergewicht über das didaktische. Doch bedurfte, wie er hinzusetzt, der moralische Ernst und die Würde des castilianischen Charakters immer des Bekenntnisses der Grundsätze einer edlen Rechtlichkeit. Die Poesie sei ihm hierbei zum Beichtstuhl geworden*).

Diese höfische Dichtung hatte sehr früh einen gelehrten Charakter angenommen, daher ihr die italienische Dichtung, mit welcher man durch den aragonischen Hof jetzt bekannt gemacht wurde, sehr zusagen mußte. Nicht nur die Formen des Sonetts, der Octava rima, der Terzine kamen in Aufnahme, auch die mystisch-spiritualistische Allegorie Dante's (wie das Labyrinth des Juan de Mena und die Visionen und Allegorien des Micer Francisco Imperial beweisen), sowie die gedankliche Vertiefung der subjectiven Empfindung Petrarca's (ich erinnere an Ausias March) fanden Nachahmung. Unter Juan II., welcher in seiner Residenz Valadolid einen wahren Dichterhof hielt, an dem die Marqueses von Villena, von Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique neben vielen Anderen blühten, bildeten sich zwei verschiedene Schulen dieser Richtung aus, die von Sevilla, welche sich un-

*) a. a. O. II. S. 239.

mittelbar an die galizische Schule anschloß und die von Valencia, welche unter der Herrschaft des Akademismus der Gaya ciencia stand. Die poetischen Künsteleien, welche jetzt in die Mode kamen, riefen auch die Glosse hervor, die, wie es Clarus richtig bezeichnet, der kürzeste Ausdruck des diese Periode der Dichtung kennzeichnenden bloßen Variationsgeistes war, und zu einer wahren Wucherblume derselben wurde*).

Auch der Einfluß der römischen Dichter tritt jetzt bestimmter hervor. Ovid war den spanischen Dichtern, wie aus den Schriften des Erzpriesters von Hita hervorgeht, schon länger vertraut. Auf die Bekanntschaft mit Plautus und Terenz konnte schon früher gelegentlich hingewiesen werden. Unter Juan II. wurden aber auch und auf seine Veranlassung die Tragödien des Seneca, in dem ja iberisches Blut floß, und vielleicht eben darum, von Alonzo de Cartagena übersetzt. Der Marques von Villena, der Gründer einer Akademie, welcher die göttliche Komödie des Dante übersetzt hat, übertrug den Virgil und die Redekunst des Cicero in's Castilische.

Die höfische Dichtung war auf diese Weise in einen immer schärferen Gegensatz zu der volksthümlichen Romanzendichtung gerathen, die neben ihr herlief, und auch noch jetzt sich nur durch mündliche Ueberlieferung fortpflanzte. Auch sie konnte jedoch, noch ehe sie in die Hände der gelehrten höfischen Dichter überging, sich dem Einflusse des diesen innewohnenden Geistes nicht ganz entziehen, weil dieser zugleich in das Leben mit übergegangen war. Besonders seit Gründung der Ritterorden, vor Allem des von Alfonso XI. gegründeten Ordens de la banda, welcher das ritterliche System von Glaube, Minne und Ehre zu subtilster Ausbildung brachte, drangen diese Begriffe mehr und mehr in das Leben ein und theilten sich dem aufblühenden Bürgerthum, ja überhaupt dem Nationalbewußtsein des Spaniers mit. Als Beispiel, daß der Begriff der Lehnstreue nicht blos in dem Munde der Dichter lebte, mag hier jenes Ramon Muntaner's aus Catalonien gedacht werden, der sie auch noch poetisch verherrlicht hat. „Seine Treue gegen das Königshaus von Aragonien," sagt Ticknor," war bewundernswerth. Er diente ihm ununterbrochen, erduldete oft Gefangenschaft für das-

*) a. a. O. II. S. 123.

selbe und hat in 32 Schlachten für dessen Interessen gekämpft. Sein Leben war ein wahrhaftes Leben ritterlicher Lehnstreue und fast alle 298 Capitel seiner Chronik (Jaime I. und seiner Nachfolger) sind davon eben so voll, wie es einst sein Gemüth war"*). Für die Aechtheit des in diesen Dichtungen lebenden Minnegeistes will ich mich nur auf den Sänger Macias berufen, welchen der Marques de Santillana „den großen Verliebten" nannte, und der, ein Opfer seiner Liebestreue, von der Lanze seines eifersüchtigen Nebenbuhlers im Gefängnisse starb**), sowie auf Garci-Sanchez, der in seiner „Hölle der Liebe" die wirklich erlebten Gefühle einer unbefriedigten Leidenschaft zu dem zugleich überstiegensten und wahrsten Ausdrucke brachte***). Selbst jenes irrende Ritterthum, welches Cervantes später verspottete, war keineswegs nur eine Ausgeburt dichterischer Phantastik, es fehlte auch ihr nicht an Beispielen im wirklichen Leben, wofür der Ritter Suero de Quinomes Zeugniß ablegen mag, welcher 1434 ein ganzes Jahr die Brücke von Orvigo besetzt hielt, Herolde an die Höfe der ganzen Christenheit schickte, mit der Meldung, daß jeder Ritter, welcher die Brücke passiren wolle, mit ihm einen Kampf zu bestehen habe. In der That eilten abenteuernde Ritter aus allen Himmelsgegenden herbei, welche sämmtlich von ihm überwunden wurden†).

Unter der schlaffen Regierung des ausschweifenden Heinrich IV. verlor das Ritterthum und die höfische Dichtung an Ansehen. Es gab jetzt keinen geschlossenen Dichterhof mehr. Bürgerliche Elemente waren in die Kunstdichtung eingedrungen. Die Romanzendichtung, deren sich diese bemächtigt hatten, hörte zwar darum nicht auf, aber sie erhielt einen anderen Inhalt und ein anderes Costüm. Es kamen jetzt die von den französischen Pastourelles und den italienischen Eklogen ausgehenden Schäfer-, Fischer- und Bauerromanzen in die Mode, die Wolf als eine Art höfischer Dorfpoesie bezeichnet hat††). Ihnen schlossen sich später die Zigeuner- und Gaunerromanzen an. Der arabische Einfluß aber zeigte sich jetzt deutlicher in den

*) a. a. O. I. S. 261.

**) Clarus, Darstellung d. span. Liter. im Mittelalter II. S. 143 u. f.

***) Clarus a. a. O. II. S. 149 u. f.

†) Ebendas. I. S. 64.

††) Studien S. 216.

Morisken-Romanzen, deren es zwar schon unter den alten Ritterromanzen gegeben hatte, die aber jetzt eine kunstmäßigere, zum Theil auch nur erkünstelte Ausbildung erhielten. Wenn man ihnen auch vielfach mit Recht Wahrheit der Darstellung absprechen konnte, so wird man ihre Bedeutung gleichwohl nicht unterschätzen dürfen, da sie ein beredtes Zeugniß dafür ablegen, wie sehr maurisches Wesen sich der Phantasie der Spanier bemächtigt hatte — ein Einfluß, der den Untergang jenes ritterlichen Volkes in Spanien noch lange überdauerte.

Grade jetzt aber sollte und mußte der, seine Kraft nun hauptsächlich von dem emporblühenden Bürgerthum empfangende Nationalgeist der Spanier, der aber wesentlich von dem allmählich versinkenden Ritterthum in seinem Charakter bestimmt worden war, in stolzer Stärke emporflammen, jetzt, wo nach der glorreichen, völligen Besiegung der Mauren durch das Ehebündniß Ferdinands von Aragonien mit Isabella von Castilien die bisher einander so vielfach bekämpfenden spanischen Reiche zu einem einzigen mächtigen Staate vereinigt wurden, eine Mundart, die castilische, darin herrschend ward und die Entdeckung Amerika's einen ungeahnten Reichthum herbeiführte.

Wenn die politische Größe und Machtstellung, welche Spanien unter diesen Einflüssen in Kurzem gewann, nicht mit der Blüthe zusammenfiel, zu welcher sich die spanische Dichtkunst entwickelte, deren voller Glanz sich im Drama entfaltete, so liegt der Grund davon hauptsächlich in der Gegenwirkung, welche die freie Entwicklung der Geister durch die im Jahre 1480 errichtete Inquisition erfuhr. Trotz all der fremden Einflüsse, unter denen sich der Nationalgeist entwickelt hatte, war ihm doch eine selbständige Eigenthümlichkeit erhalten geblieben, welche dem nationalen spanischen Drama seine besondere Form und Gestalt und seine eigenartige Bedeutung geben sollte.

II.

Von den Anfängen des nationalen Dramas bis Lope de Rueda.

Die frühesten geistlichen, höfischen und volksthümlichen Spiele. — Mangel an wirklichem dramatischen Charakter. — Antheil, welchen der Gegensatz zwischen der höfisch-conventionellen Lyrik und der volksthümlich-nationalen Epik hieran hat. — Ver-

söhnung dieses Gegensatzes. — Versuche einer Verschmelzung lyrischer und epischer Elemente zum Dramatischen. — Einfluß der Romanzendichtung und des Tanzes auf die Ausbildung von Drama und Schauspielkunst. — Dialogische Form der Romanzen und einiger lyrischen Dichtungsarten. — Gespräche mit dramatischem Anflug. — Der Mingo Revulgo des Rodrigo Cota. — La Celestina. — Verfasser derselben. — Rodrigo Cota und Fernando de Rojas. — Charakter, Inhalt und Bedeutung jener Dichtung. — Die Eklogen des Juan del Encina. — Bartolomé de Torres Naharro und seine Propoladia. — Verhältniß der Inquisition zum Drama. — Charakter der Dramen Naharro's. — Gil Vicente und seine dramatischen Dichtungen. — Satirischer Charakter derselben. — Die Nachfolger dieser Dichter. — Zustand der Bühne. — Erste Theater. — Ungunst der Zeit für die Entwicklung derselben. — Die gelehrte italienische Schule. — Die autos sacramentales.

So gering auch die Reste und Nachrichten sind, welche aus der mit der gänzlichen Unterwerfung der Araber abschließenden Periode von dem mittelalterlichen spanischen Drama bisher an's Licht gezogen worden sind, so läßt sich doch soviel mit Sicherheit sagen, daß sich in ihr sowohl ein kirchliches, wie ein höfisch-gelehrtes Drama zu entwickeln begann und beiden gewisse volksthümliche Spott- und Scherzspiele gegenüberstanden, welche ihre Entstehung theils ganz unmittelbar dem Volksübermuthe selbst, theils handwerksmäßigen Berufsschauspielern der allergewöhnlichsten Art verdanken mochten.

Nach dem, was wir davon wissen, zerfielen die kirchlichen Spiele hier, wie in allen übrigen Ländern, in eigentliche Mysterien und in Mirakelspiele, unter dem gemeinsamen Namen von Sacra Representaciones. Sie wurden in Kirchen, Palästen und bei den Umzügen des Fronleichnamsfestes, und in diesem Falle wenigstens später, auf beweglichen Bühnen, carros, zur Aufführung gebracht, wonach sie wohl auch carros triumfales genannt wurden. Wenn wir Blas Nasarre hierin vertrauen dürften, so würden dieselben zuerst bei den Pilgerfahrten nach St. Jago de Compostella zur Anwendung gekommen sein. Vielleicht wurden sie anfangs an gewissen Stellen, an denen die Procession vorüberführte, zur Aufführung gebracht. Später geschah es aber immer erst nach Schluß der kirchlichen Feier. Auch hatten diese Fronleichnamsspiele bisher noch nicht den Charakter der späteren Autos. Erst im nächsten Jahrhundert erscheinen die Namen der Autos und farsas sacramentales; wobei das Wort Farsa im ursprünglichen Sinne des Ausfüllungsstücks gebraucht wurde. Zu dieser Zeit be-

handelten die Autos aber die Lebensgeschichten der Heiligen, während die Farsas in religiösen Allegorien bestanden. Aus jenen bildeten sich später die Comedias divinas oder de santos, aus diesen die eigentlichen Autos sacramentales aus. Diesen ernsten heiligen Spielen standen nun also, wie aus den Gesetzen der Siete partidas und aus den Verboten der Concile erhellt, die juegos de escarnia (Spottspiele) gegenüber, die, so oft sie auch aus den Kirchen vertrieben wurden, sich immer wieder in diese eindrängten.

Die dramatischen Spiele der höfischen Dichter zerfielen in Gelegenheitsstücke, welche auf die Verherrlichung einer Persönlichkeit oder eines Ereignisses ausgingen und in Streitspiele, welche die Durchführung eines religiösen oder moralischen Gedankens zum Zweck hatten. Beide waren meist allegorischen Charakters. Auch ihnen standen wieder volksthümliche Possen- und Spottspiele gegenüber, die von mehr realistischem Charakter waren. Daß jenes früher erwähnte Spiel: L'hom enamorat e la fembra satisfeta, obschon es bei Hofe aufgeführt wurde, zu ihnen gehörte, ist wahrscheinlich, da es im Volksdialekte verfaßt war. Dagegen ist völlig gewiß, daß die Joglars schon lange die Aufführung dramatischer Spiele zu einem Theile ihres Berufs machten und hierbei auch Frauen mitwirkten. Aus verschiedenen Nachrichten erhellt, daß diese Spiele ursprünglich mit Tänzen, später wohl auch mit Gesängen verbundene Pantomimen waren.

Alle diese Spiele hatten noch das mit einander gemein, daß sie an einem Mangel an Einsicht in das Wesen des Dramatischen und nicht selten auch noch an dem in den Zweck einer künstlerischen Darstellung überhaupt litten, was die Entwicklung des spanischen Dramas fast noch mehr hemmte als der Dogmatismus und die Enge des kirchlichen Glaubenseifers, sowie das scholastische Begriffswesen der bald nur tändelnden, bald mit Gelehrsamkeit prunkenden höfischen Poesie. Denn jener Mangel hinderte alle lebendige individuelle Gestaltung, sowie die Verschmelzung der lyrischen und epischen Elemente, aus welchen das Dramatische doch erst hervorgeht und die in jenen Spielen meist noch getrennt neben einander herliefen. Dies war um so erklärlicher, als die spanische Epik ihren volksthümlich nationalen Ursprung noch immer nicht verleugnete, wogegen die Lyrik von einem überwiegend höfischen

und von den verschiedensten fremden Einflüssen, provençalischen, nordfranzösischen, italienischen und wohl auch arabischen, bestimmtem Charakter war. Die spanische Epik stand zu der spanischen Lyrik jetzt in einem ähnlichen Gegensatz wie das aufblühende, von nationalem Stolze erfüllte Bürgerthum zu dem zum Hofadel herabgleitenden Ritterthume. Die Verschmelzung jener zur dramatischen Poesie forderte daher in gewissem Sinne zugleich die Verschmelzung des gegensätzlichen Geistes, welcher die letzteren beiden bewegte. Wir sahen, daß diese Verschmelzung in der jüngsten Zeit sowohl auf dem Gebiete der Epik, wie auf dem der Lyrik versucht wurde, daß die höfischen Dichter sich der volksthümlichen Romanze, die volksthümlichen dagegen der Formen der höfischen Lyrik bemächtigten und ihnen einen neuen, frischen Geist einzuhauchen suchten. Auch erhielten hierdurch die volksthümlichen lyrischen Formen eine kunstmäßigere Ausbildung. Die Villancicas, ländliche Lieder mit Kehrreimen, die ursprünglich von den Landleuten zur Weihnachtszeit und bei ihren Kirchenfesten gesungen wurden und denen wir ebenso wie den Romanzen noch im Drama begegnen werden, kamen in Aufnahme. Die reizenden Letrillas (Briefchen) entstanden. Zu einer völligen Durchdringung dieser gegensätzlichen Elemente, wie sie das Drama gefordert hätte, konnte es aber nur unter besonders günstigen Umständen kommen: die Stärke und Eigenthümlichkeit der Talente war hierfür entscheidend. Doch hat dieser spröde, widerstrebende Gegensatz der lyrischen und epischen Dichtung und das hierdurch bedingte glänzende Hervortreten des einen und anderen dieser beiden Elemente aus ihrer Verbindung im Dramatischen einen nicht unbedeutenden Antheil an dem eigenthümlichen Charakter und Reiz des spanischen Dramas und wenn dieser Reiz für diejenigen, welche das Wesen des Dramatischen tiefer erkannt haben, zugleich als eine dramatische Schwäche erscheint, so ist doch vielleicht grade er es nicht am wenigsten gewesen, welcher einige der genialsten Dramatiker Spaniens bestimmt hat, in der Durchdringung des Epischen und Lyrischen nicht weiter zu gehen.

Wie es nun im Charakter der spanischen Lyrik lag, daß sie den jetzt von Italien ausgehenden Einflüssen sich sehr zugänglich zeigte, so lag es dagegen im Charakter der spanischen Epik, dem entschiedener zu widerstehen, so daß insbesondere die Romanzen-

dichtung, die jetzt ebenfalls eine kunstmäßigere Ausbildung erhielt und eine neue und lange Blüthe trieb, ihren nationalen Charakter doch ungeschwächt behauptete.

Mit Recht hat Graf Schack auf den Einfluß hingewiesen, welchen die spanische Romanzendichtung auf die Ausbildung des nationalen spanischen Dramas ausgeübt hat: wie schon zur Zeit Lope de Rueda's jede Theatervorstellung durch eine Romanze eingeleitet wurde, wie diese später als Loa oder Prolog einen engeren Zusammenhang mit ihm suchte und endlich als organischer Theil in das Drama selber mit einging, abgesehen noch von dem Stoffgebiet, welches sie diesem in unübersehbarer glänzender Fülle eröffnete. Indessen wird es doch wohl zu weit gegangen sein, von ihr oder den mimischen Tänzen der spanischen Völker die Entwicklung des spanischen Dramas überhaupt oder auch nur die des neueren unmittelbar abzuleiten. Jedenfalls könnte es nicht die einzige Quelle desselben gewesen sein, da weder das kirchliche Drama, noch das höfisch-allegorische Drama, noch endlich die volksthümlichen Spottspiele, soweit dieselben bis hierher vorliegen, auf diesen Ursprung zurückweisen. Größeren Einfluß haben dieselben aber unzweifelhaft auf die Entwicklung der Schauspielkunst in diesem Lande ausgeübt*). Kam doch in dem mimischen Tanze allein schon eine bestimmte Seite derselben zur Ausbildung. Hob man aus ihm das mimische Element dann aber noch besonders hervor, brachte man es mit dem Vortrage einer Romanze in zweckmäßige Verbindung, versuchte man endlich deren Inhalt nur durch die Mittel der mimischen Sprache zum Ausdruck zu bringen, so mußte dies alles der Entwicklung der Schauspielkunst noch ungleich förderlicher sein, als der des Dramas, für welches hier zwar ebenfalls bedeutende Keime lagen, wenn man

*) Schack hat (a. a. O. I. Th. S. 377) darauf hingewiesen, daß der Tanz von Alters her eine Eigenthümlichkeit spanischer Völker war, die sich bis auf die Iberer zurückführen läßt. Gaditanische Tänzerinnen waren im Alterthume berühmt. Die Joglares hatten später ihre Tanzlieder (baladas und dansas). Die Gibadina und Allemande waren berühmte Tänze des Mittelalters. Im 16. Jahrhundert kamen viel neue Tänze auf, die meist einen üppigen Charakter hatten. Die beliebtesten waren die Zarabanda, die Chaconna und der Escarraman. Auch die letrillas, villancicos und romanças wurden von Tänzen begleitet.

das sprachliche Element in einer entsprechenden Weise damit in Verbindung zu bringen gewußt hätte. Es liegen uns aber für das letzte keine Anzeichen vor, ebensowenig auch dafür, daß man die in den Romanzen selbst enthaltenen dramatischen Elemente zu selbständigerer, weiterer Entwicklung brachte, obschon diese, wie Graf Schack sagt, auf der Grenzscheide zwischen Epos und Drama stehende Dichtungsform wohl dazu auffordern konnte, da jene in ihr liegenden Elemente nicht selten zur dialogischen Form trieben und in dieser bestimmter hervortraten. Dagegen ist die Vermuthung Schack's nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Joglars die Romanzen nicht selten mit schauspielerischem Ausdruck vortrugen oder die erzählte Begebenheit wohl gar in zwiefacher Weise, hier rednerisch und daneben pantomimisch, zur Darstellung brachten.

Die Cancioneros beweisen uns aber, daß die spanischen lyrischen Dichter in der Benützung der dialogischen Form noch ungleich weiter als die Romanzendichter gegangen sind. Sie haben dieselbe zuweilen zu voller Selbständigkeit ausgebildet, wobei sie einen dramatischen Anflug gewann, der sogar einzelne Geschichtsschreiber bestimmte, in ihnen schon Anfänge des Dramas selber zu sehen. Indessen könnte sich aus ihnen kaum etwas mehr als die allegorischen Festspiele und die den Moralitäten ähnlichen Allegorien entwickelt haben. Die meisten von ihnen sind aber gewiß ohne jede dramatische Absicht entstanden. Auch lagen ihnen in den Pastoretas, den Tenzonen und Albas der provençalischen Dichter, sowie in den Disputations und Batailles der Trouvères die Muster dazu bereits vor. Für die frühe Bekanntschaft mit den letzteren spricht unter Anderem schon ein Gedicht des Erzpriesters von Hita: „Der Streit zwischen Don Carneval und der Dame Fasten", welches augenscheinlich einer nordfranzösischen Bataille nachgebildet ist, aber bezeichnend genug, die dialogische Form wieder aufgegeben und ihren Gegenstand in die erzählende Form überführt hat. Dasselbe ist wenigstens theilweise von demselben Dichter mit einer lateinischen Komödie des Mittelalters: „Pamphilus de documento Amoris" geschehen, welche ihm die Anregung und Motive zu einer Liebesgeschichte gab, in welcher Don Melon de la Huerta sich auf Rath von Doña Venus mittelst der Zwischenträgerin Trotaconventos an die Wittwe Endrina verkuppeln läßt. Obschon

er seiner Vorlage oft wörtlich folgt, hat er die dramatische Form doch nur stellenweise beibehalten.

Von den hier in Rede stehenden Dialogen hat man besonders den Dialogo de Bias contra Fortuna des Marqué's de Santillana, den Dialogo entre el Amor y el viego des Rodrigo Cota und ein schon mehr als zwei Personen umfassendes Gedicht des Puerto Carrero (beide in dem Cancionero des Castillo enthalten), sowie ein anderes des Commendadore Escriva hervorgehoben, über welche Clarus ausführlich berichtet hat*). In dem letztgenannten dieser Gedichte wechselt die Gesprächsform mit der erzählenden, die Versification mit Prosa ab. Das Gedicht des Puerto Carrero ist aber dadurch von besonderem Interesse, daß sich darin der Geist einer ganz neuen Zeit ankündigt, insofern ein junges Mädchen die poetische Verstiegenheit und die damit verbundene, wenn auch nur unbewußte Verlogenheit ihres lauschenden Liebhabers, eines Anhängers der gaya ciencia, verspottet und sich gegen dieselbe erklärt.

Ein ähnlicher Geist zeigt sich in noch einem anderen Gespräche, in dem Mingo Revulgo des Rodrigo Cota, in welchem einzelne Schriftsteller sogar den Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas der Spanier zu erkennen vermeinten, obschon es wohl schwerlich in solchem Sinne geschrieben worden ist. Dieses satirische Hirtengespräch ist aber darum von Wichtigkeit, weil in ihm die Allegorie sich in ein ganz volksthümliches Gewand gehüllt hat, so daß die darin versteckt liegenden Zeitbeziehungen erst noch eines tiefsinnigen Glossators bedurften, den sie auch später in Hernando de Pulgar gefunden haben**). Der tölpelhafte Schäfer Mingo Revulgo (aus Dominus vulgus gebildet) ist die Personificirung des gemeinen Haufens, den der weitsehende Gil Arribato, welcher die höheren Stände vertritt, in allegorischer Weise wegen seiner Trägheit, Lässigkeit und Geduld für den verderbten Zustand des Staats unter Heinrich IV. (der hier als Schafhüter Candaulo ein-

*) Darstellung der span. Lit. im Mittelalter. (Mainz 1846, 2 Bde.). II. Bd. S. 312 u. f.

**) Coplas de Mingo Revulgo compuestas por Rodrigo de Cota (el Tio) Natural de la ciudadde de Toledo. Glosadas por Hernando de Pulgar. Madrid 1787. 4.

geführt ist) verantwortlich macht und ihm alle Schrecken der Erde verkündet.

So verschieden wie die Urtheile über den Werth dieser Dichtung, sind auch die Meinungen über die Person ihres Verfassers. Es gab im 15. Jahrhundert zwei Rodrigo Cota, und da man in Verlegenheit war, welchem von beiden man die auf ihren Namen lautenden Gedichte zuerkennen sollte, so hat man sie beiden wohl auch ganz abgesprochen. Dies würde in Bezug auf den Mingo Revulgo und den Amor y el viejo ziemlich gleichgültig sein, wenn ihrem Dichter nicht auch ein bestimmter Antheil an einer der berühmtesten und in gewissem Sinne bedeutendsten Erscheinungen der spanischen Literatur, dem Novellendrama „Celestina“ zugeschrieben würde, welches, so weit wir es beurtheilen können, als der wahre Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas bezeichnet werden darf, weil es den Geist der neuen Zeit intensiver und bedeutender als irgend ein anderes zum Ausdrucke bringt und in verschiedenen Beziehungen auch einen tieferen Einblick in Natur und Wesen des Dramatischen als irgend ein anderes Werk jener Zeit erkennen läßt *).

Die erste uns bekannt gewordene Ausgabe dieser Dichtung

---

*) Es wird hier der geeignete Ort sein, auf die Sammelwerke aufmerksam zu machen, welche die Schätze des spanischen Dramas theilweise enthalten; wogegen die Einzelausgaben in dem hier zulässigen Umfange bei den einzelnen Dichtern Erwähnung finden. Ueber die älteren Sammlungen spanischer Dramen hat der Freih. von Münch-Bellinghausen (Denkschriften der Kais. Akad. d. Wissensch. zu Wien, philos.-hist. Classe III. Bd. 1852, S. 113) einen ebenso klaren wie vollständigen kritischen Ueberblick gegeben, mit Hervorhebung aller in der K. Bibliothek zu Wien befindlichen Werke. Es sind I. Sammlung der Dram. d. Valenc. Dicht., 2 Bde. Valencia 1608 u. 1616. II. Comedias de diferentes autores, von welcher 44 Bände bekannt, deren erster in Valencia 1636, deren letzter in Saragossa 1652 erschien. III. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. IV. Comedias nuevas escogidos de los mejores ingenios de España. 48 Bde. Madrid 1652 — 1704. Siehe das Inhaltsverzeichniß bei Schack a. a. O. III. S. 523. V. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. — Neuere Sammlungen: La Huerta, Teatro Español. Madrid 1785. 16 T. Fernandez de Moratin, Origines del teatro Madrid. Coleccion general de comedias escogidas. Madrid 1826. Böhl de Faber, Teatro español anterior de Lope de Vega. Hamburg 1832. Galeria dramatica. Madrid 1836. Ochoa, Tesoro del teatro. Paris 1838. Aribau und Ribadeneira, Biblioteca de autores españoles. Madrid 1846 u. f. Coleccion de autores españoles. Leipzig 1862 u. f. Lemcke, Handbuch der span. Lit. Leipzig 1855. 3 Bde.

erschien 1499 in Burgos unter dem Titel Calisto y Melibea als comedia, doch ohne Namensangabe ihres Verfassers. Erst nachdem ihr rasch hintereinander (1500 und 1501) zwei andere Ausgaben gefolgt waren, gab der Autor in einem, der Ausgabe vom Jahre 1502 *) vorausgedruckten Briefe an einen Freund Rechenschaft über ihre Entstehung, wonach ihm in Salamanca der erste Act dieser, jetzt als Tragikomödie bezeichneten Dichtung in die Hände gefallen sei, für deren Verfasser nach Einigen der bekannte Dichter Rodrigo Cota, nach Anderen der noch berühmtere Juan de Mena gelte. Dieser Anfang habe ihm nun so vortrefflich geschienen, daß er sich zur Fortsetzung des Werkes entschlossen habe, womit er auch schon nach 14 Tagen zu Ende gekommen sei. Da aber selbst der Verfasser des ersten Actes es vorgezogen, seinen Namen zu verheimlichen, so habe ihm, dies ebenfalls zu thun, um so näher gelegen, als er ein Rechtsgelehrter sei und diese Arbeit daher nicht in sein Fach schlage. Nichtsdestoweniger enthalten die Schlußstanzen des Buchs, welche den Corrector Alonso de Proaza zum Verfasser haben sollen, den Hinweis, daß das Einleitungsgedicht des Werks ein Akrostichon sei und die Anfangsbuchstaben des Namens seines Vollenders enthalte. Die Zusammensetzung derselben ergibt in der That die Worte: Bachiller Fernando de Rojas acabo la comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la puebla de Montalban.

Der Gedanke zu der Annahme, daß weder Rodrigo Cota **), noch irgend ein Anderer als Rojas selbst der Verfasser auch des ersten Actes dieser Dichtung sein könne, wurde der Kritik durch die Einheit derselben an die Hand gegeben, da sie sowohl was die Sprache als was den Charakter derselben betrifft, eine gradezu vollkommene und bei der Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit derselben über alle anderen dramatischen Werke der Zeit eine sonst unerklärbare zu sein schien ***). Nichtsdestoweniger glaube ich mich doch auf die Seite derjenigen stellen zu sollen, welche an der Verschiedenheit zweier Autoren derselben festhalten, gleichviel ob Rodrigo Cota

---

*) Sevilla.

**) Daß Juan de Mena der Verfasser nicht sein konnte, scheint sein bereits im Jahre 1456 erfolgter Tod zu beweisen.

***) Doch stehen sich hierin verschiedene Meinungen gegenüber.

wirklich der eine und erste von ihnen gewesen sei; nicht sowohl deshalb, weil Alfonso de Villegas in einem 1554 erschienenen Gedichte ausdrücklich sagt: „Obgleich Cota arm und aus niederem Stande war, setzten seine Kenntnisse ihn doch in den Stand, die große Celestina zu beginnen"*) (was also damals noch unbestrittene Annahme war) oder weil es in der Ausgabe der Dialogo entre el Amor y el viejo von Francisco Canto (Salamanca 1569) heißt, daß der Verfasser desselben, Rodrigo Cota, der Oheim sei, der auch die Ekloge Mingo Revulgo und den ersten Act der Celestina gedichtet habe, sondern weil aus dem oben angeführten Vorworte des Vollenders der letzteren, Fernando de Rojas, selber hervorgeht, daß noch Andere als er um das Vorhandensein des älteren ersten Actes gewußt und einige von ihnen diesen Anfang dem Rodrigo Cota, andere dem Juan de Mena zuerkannt hatten. Rojas mußte demnach zu der Zeit, als er, durch den Erfolg seines Werkes kühner gemacht, in einer pikanten, weil halb verschleierten Weise aus seiner Anonymität hervortrat, diese Thatsache zugeben, und es ist irrig, wenn Ferdinand Wolf behauptet, jenes Akrostichon wolle die volle Autorschaft Roja's darthun, was dieser in dem von ihm selbst hier dargelegten Falle doch gewiß nicht beabsichtigen konnte. Auch verdient berücksichtigt zu werden, daß zwar der Dichter des ersten Actes die schon früher berührte, dem Pamphilus de documento amoris nachgebildete Erzählung des Erzpriesters von Hita oder auch erstere selbst nothwendig gekannt haben mußte, weil dieser erste Act zu viele Aehnlichkeiten damit darbietet, Rojas dessen dagegen nicht bedurft haben würde, weil die weitere Führung der Handlung sehr davon abweicht.

Der Inhalt der beiden Vorbilder ist aber folgender: Pamphilus hat eine Leidenschaft zu der reichen vornehmen Galatea gefaßt und wird von den Eltern derselben wegen seiner Armuth zurückgewiesen. Er klagt seine Noth der Göttin Venus. Sie gibt ihm den Rath, sich einer Unterhändlerin zu bedienen. Nachdem er sich noch vergeblich bemüht, sich Galateen zu nähern, läßt er auch wirklich eine Kupplerin rufen (bei Hita Trota-conventos genannt) und trägt ihr

*) S. Ticknor a. a. O. I. S. 215.

sein Anliegen vor. Sie erhebt große Schwierigkeiten, um den jungen Mann um so tüchtiger ausbeuten zu können.

Bis hierher reicht die vermeintliche Arbeit des Cota, die jedoch ebenfalls schon verschiedene Aenderungen enthält. Bei ihm ist Calisto ein reicher Cavalier, Melibea die Tochter eines vornehmen Mannes. Gleichwohl denkt hier Calisto entfernt nicht daran, sich ihr zu vermählen. Er wird daher nicht von den Eltern Melibea's, sondern von dieser selbst, die sein Antrag beleidigt, zurückgewiesen. Auch ist es hier nicht Venus, bei welcher Calisto Rath sucht, sondern es ist einer seiner schmarotzerischen Diener, welcher ihn dazu verleitet, sich einer Kupplerin, Celestina, zu bedienen, mit der ihn dann dieser gemeinsam ausbeuten zu können hofft.

Bei Hita und dem lateinischen Dichter will Galatea (Melibea) anfänglich ebenfalls nichts von dem Antrag der Kupplerin wissen. Bald aber geräth ihre Tugend in's Wanken. Trota-Conventos (Celestina) schlägt inzwischen aus diesem Widerstand Capital, indem sie Pamphilus vorspiegelt, daß ihre Eltern sie zu vermählen gedächten. Eine neue Unterredung der Kupplerin überwindet alle Scham und Furcht Galatea's, die sich nun unter einer Vorspiegelung in ihr Haus locken läßt, wo Pamphilus sehr bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Galatea erhebt zwar hinterher gegen die Kupplerin die heftigsten Vorwürfe, fügt sich aber dem Rathe derselben, sich ohne Wissen der Eltern mit Pamphilus zu vermählen, worauf dann diese ebenfalls zum bösen Spiel gute Miene machen.

Rojas hat für diesen Theil der Darstellung nicht weniger als 20 Acte mit 52 Veränderungen der Scene bedurft, was sich daraus erklärt, daß er die Handlung sehr complicirte. Er gab ihr aber auch noch eine ganz andere, tragische Wendung. Das Gift der Versuchung, welches die teuflische Unterhändlerin unter allerlei Vorwänden in's Herz Melibea's träufelt, verfehlt auch hier seine Wirkung nicht. Auch sie fühlt sich bald vom Liebesfeuer ergriffen. Sie vergißt Eltern, Zukunft, Sitte und Scham über der Sehnsucht nach baldigem, vollem Liebesgenuß. Der Gedanke einer ehelichen Verbindung liegt ihr eben so fern wie Calisto. Klein meint, daß sich hierin der Geist jener Liebesauffassung des provençalischen Sängerthums zeige, welcher in der Ehe ein Hinderniß für die Reinheit des Liebesgenusses erkannte. Ist es der Fall, so hat doch

Rojas mit keiner Silbe darauf hingedeutet. Bei ihm scheint dieser verblendete Liebestaumel kein Motiv zu haben, das nicht in der Sinnlichkeit wurzelte, kein Gefühl für die Ehre weder des geliebten Gegenstandes noch seiner selbst. Die Klagen Melibea's im Augenblicke ihrer Erniedrigung: „Hätte ich geahnt, daß Du so rücksichtslos mit meiner Person umgingst, ich würde sie Deiner grausamen Nähe nicht preisgegeben haben!" sind nichts als ein leerer Schall, der rasch in den Wünschen der erweckten Begierde verhallt, die gleich darauf wieder in ihr hervortreten soll. „Ich habe mich Dir nun ganz hingegeben, Calisto — setzt sie hinzu — und bin Deine Gebieterin, der Du Deine Liebe nicht vorenthalten darfst, enthalte mir nun aber um Gotteswillen auch Deinen Anblick nicht vor und komme so viele Nächte als Du willst um dieselbe Stunde an diesen heimlichen Ort. Ich harre immer Dein und des Genusses, den Du mir, wie ich hoffe, Nacht für Nacht bereiten wirst." — Diejenigen, welche elenden Gewinnes halber die Liebenden in diesen Taumel hineinstießen, sollten zuerst unter den Folgen desselben zu Grunde gehen. Celestina veruneinigt sich mit den beiden Dienern Calisto's, Sempronio und Parmenio, über den Antheil am Gewinne dieses schmählichen Handels. Sempronio, in der Wuth, sticht sie nieder, Elicia, seine Buhle, treibt ihn und seinen Mordgesellen zur Flucht. Sie entspringen durch's Fenster, um im Sturze elendiglich auf dem Pflaster der Straße zerschmettert zu werden und der eben vorüberziehenden Scharwache in die Hände zu fallen, die dann kurzen Proceß mit den überführten Mördern macht. Die beiden Dirnen, Elicia und Creusa, ihrer Buhlen beraubt, sinnen auf Rache gegen Calisto, ihn für das Geschehene verantwortlich machend. Sie zetteln eine Intrigue an, auf welche der Dichter, so breit er sie ausspinnt, doch keinen besonderen Werth legen mußte, da wir später von ihr nichts weiter hören. Calisto geht nicht durch sie, sondern durch einen Zufall, einen unglücklichen Sturz von der Leiter, zu Grunde. Das Geschrei, das ihn von einem nächtlichen Zusammensein mit Melibea zum raschen Uebersteigen der Gartenmauer drängt, rührt nicht von dem durch die Buhldirnen auf ihn gehetzten Centurio her, sondern von einem an der Spitze einer Schar übermüthiger Burschen stehenden Gesellen, dem uns übrigens ganz unbekannten Traso. Melibea mag ohne den Geliebten nicht leben. Sie stürzt

sich von einem Thurm, und zerschmettert zu den Füßen ihres auf ihren Ruf herzueilenden Vaters.

Die Wirkung, die diese Dichtung hervorbrachte, war eine ganz außerordentliche*). Ihre verwerflichen Seiten haben indeß vielleicht mehr dazu beigetragen, als ihre guten und glänzenden. Zu den letzteren gehört vor Allem die Musterhaftigkeit ihrer Sprache, kaum minder aber auch die Kraft ihrer Darstellung, die auf einer tiefen Kenntniß der menschlichen Natur, besonders ihrer Schwächen und Untiefen und, wie schon gesagt, in vieler Beziehung auf einem richtigen Gefühl für das Dramatische beruht. Am meisten erklärt sich ihre Wirkung jedoch aus der Kühnheit, mit welcher sie im Gegensatze zu der conventionellen und schönfärberischen Ueberschwänglichkeit der höfischen Dichtung das sinnliche Naturmoment der geschlechtlichen Liebe zur Darstellung brachte und mit rücksichtsloser Offenheit den Schleier von der inneren Verdorbenheit der damaligen gesellschaftlichen Zustände riß. Dies gab diesem Werk zu seiner Zeit noch eine besondere Bedeutung, die zum Theil jenseits der ästhetischen lag, ihm aber auch noch für alle Zeit einen großen literarhistorischen Werth sichern mußte. Auch hat es ihm nie an Bewunderern gefehlt. Man ist selbst soweit gegangen, es mit den Werken des größten Dramatikers und größten neueren Dichters zu vergleichen, indem man es Shakespeare's Romeo und Julia an die Seite stellte, obschon ein solcher Vergleich grade hätte beweisen

---

*) Magnin, Journal des Savants 1843, p. 199 gibt 46 Ausgaben an, welche allein im 16. und 17. Jahrhundert erschienen. Wolf (a. a. O.) „Ueber die Celestina“ S. 289 hat noch 5 weitere zugefügt. Die beste Ansgabe ist die von Aribau (in der Bibl. de aut. esp. T. III., Madrid 1846). Uebersetzungen erschienen während des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Deutschland. Magnin hat a. a. O. ein Verzeichniß derselben gegeben. Wolf (Studien S. 300) einen ausführlichen Nachweis der ältesten deutschen Uebersetzung (Augsburg 1520). Ein deutscher Gelehrter, Kaspar Barth, übersetzte sie unter dem Titel Pornobosco didascalus latinus (Frankfurt 1624) sogar in's Lateinische. Die neueste deutsche Uebersetzung ist die von Ed. v. Bülow (Leipzig 1843); die neueste französische von Germond de Lavigne (Paris 1841). — Ausführliche Besprechungen der Celestina findet man bei Wolf (Studien S. 278); Clarus (a. a. O. II. S. 358); Lemcke (a. a. O. I. S. 152); Maguin (Journal des Savants 1843 p. 199); Germond de Lavigne (s. o.), Alb. Lista, lecciones de liter. dram. españ. Madrid 1839, Bd. I. und Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 214).

müssen, welch ein ungeheurer Abstand zwischen beiden trotz gewisser äußerer Aehnlichkeiten obwaltet. Ich schließe mich daher vollständig der Verwahrung des Franzosen Magnin gegen eine solche Ueberschätzung, sowohl vom sittlichen wie vom ästhetischen Standpunkte an. Man kann noch immer ein großer Dichter sein, ohne deshalb Shakespeare erreichen zu müssen, sowie ein Werk große poetische Vorzüge haben kann, ohne daß es deshalb schon in allen Stücken zu befriedigen brauchte. Von diesen Vorzügen will ich der spanischen Celestina nichts nehmen. Allein ihre Verfasser besaßen nur wenig von dem Geiste, der uns Shakespeare so groß und bedeutend erscheinen läßt. Ihre Weltanschauung ist nicht die seine; es fehlt ihr dazu an Weite, Tiefe und ethischer Hoheit. Sie scheinen fast nur die eine Seite des menschlichen Lebens gekannt zu haben, die der Sinnlichkeit und des Lasters. Wo sie diese nur darstellen, ist alles bei ihnen voll Leben und reicher Erfindung, jede Figur voll und wahr, jede Situation mit der Hand eines Meisters gezeichnet. Aber diese Kraft und Sicherheit der Darstellung erlahmt, sobald sie sich über diese Niederungen zu erheben sucht. Gewiß hatten diese Dichter die Absicht, in Calisto und Melibea Menschen einer edleren Gattung zu schildern; wie niedrig ist aber gleichwohl das Pathos der Liebe, von welchem dieselben ergriffen sind. Das Streben nach einem erhabenen Stile, nach geistvoller Auffassung, ist hier wohl überall sichtbar, aber nur in einzelnen Zügen völlig erreicht. Sonst haben wir es auf dieser Seite fast immer nur mit einer gekünstelten, hier und da mit geschmacklosen Bildern überladenen und sich in selbstgefällige Breite verlierenden Rhetorik zu thun. Kein Wunder, daß das Interesse des Lesers an dem Helden und an der Heldin der Dichtung und ihrer Leidenschaft gegen die mit so großer Darstellungskraft geschilderten Kuppel- und Bordellscenen, die in ihrer Art vielleicht unübertroffen sind, zurücktreten mußte und daß man derselben sehr bald statt des Namens Calisto und Melibea den ihre Stärke bezeichnenderen der Celestina, d. i. der darin in den Vordergrund des Interesses tretenden Kuppel- und Bordellmutter aufdrängte*). Die völlige Objectivität der Darstellung

*) Es ist mir zwar unbekannt, welche Ausgabe der Dichtung zuerst diese Namen vertauschte. Ich halte es aber für unrichtig, daß es, wie Klein sagt, erst

hat die Dichter der Celestina gegen den Vorwurf der Lüsternheit geschützt, welcher die frechen, zügellosen Darstellungen eines Aretin gebrandmarkt hat. Die Versicherung Rojas', das Laster nur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahrheit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert zu haben, hat vielfach Glauben gefunden. Wenn aber auch dieser Glaube, woran ich noch zweifle, gerechtfertigt wäre, würde jene Absicht doch schwerlich erreicht worden sein, sie würde noch immer als gefährlicher Irrthum bekämpft werden müssen; abgesehen noch davon, daß sie überhaupt von keiner ästhetischen Bedeutung ist. Die Darstellung der bloßen Sittenlosigkeit, wie genial sie auch sein möchte, verfolgt doch keine wahren ästhetischen Zwecke und Ziele. So groß die Wirkung der Celestine auch war, so viele Nachahmungen dieselbe hervorrief*), so hat sie doch einen ganz unmittelbaren Einfluß auf die Entwicklung des spanischen Dramas kaum ausgeübt. Man hat nur in seltenen Fällen die schöne Natürlichkeit ihrer Sprache und die von ihr eingeschlagene geistige Richtung festgehalten, was beides dem spanischen Drama auch eine ganz andere Gestalt, einen ganz anderen und dem des neuesten französischen Dramas ähnlichen Charakter gegeben haben würde. Daß, wie Graf Schack glaubt, das hier dargebotene Verhältniß einer im niederen zu einer im höheren Leben sich abspielenden Handlung das Vorbild zu den späteren parodistischen Verhältnissen dieser Art gegeben habe, möchte ich deshalb bezweifeln, weil hier der Gegensatz zwischen beiden nicht im parodistischen Sinne dargestellt erscheint. — Für die Aufführung konnte die Celestina schon ihres Inhalts, ihrer ungleichen

---

in der 1595 zu Antwerpen erschienenen Ausgabe geschehen sei. Schon 1527 tritt der Name Celestina bei einer französischen Uebersetzung auf und die spanischen Nachahmungen führen ebenfalls meist diesen Namen, so die vom Jahre 1530: La segunda comedia de la famosa Celestina von Feliciano de Silva.

*) Außer der schon erwähnten zweiten oder wiedererstandenen Celestina erschien noch eine segunda Celestina von Domingo de Castega (1534); eine dritte von Gomez de Toledo (Madrid 1542). Eine vierte trägt den Titel Tragedia Policiana. Sie führt die Mutter der Celestina ein, besteht aus 29 Acten und ist von Sebastian Fernandez (Toledo 1547). Für die beste Nachahmung gilt die 43 Acte umfassende „comedia Florinea des Juan Rodriguez Florian" (Medina del Campio 1854), wogegen die comedia Selvagia des Alonso Villegas (Toledo 1554) aus nur 5 Acten besteht. Der Charakter der Celestina wurde auch später viel nachgeahmt.

Behandlung und ihrer Länge wegen nicht berechnet sein, was aber nicht ausschließt, daß eine ganze Reihe von Scenen (besonders die im Hause Celestina's handelnden) nicht nur in dramatischem, sondern auch in theatralischem Geiste ausgeführt sind.

Von einem wesentlich anderen Charakter, obschon ebenfalls von dem Streben nach größerer Natürlichkeit erfüllt und hierdurch in einem entschiedenen Gegensatz zu der höfisch-ritterlichen Dichtung stehend, sind die dramatischen Versuche Juan del Encina's.

Juan del Encina, von Einigen auch della Encina, nach seinem Geburtsort, genannt, (er selbst spricht in einem Gedichte von diesem als del Encina)*) und um 1469 geboren, studirte auf der nahegelegenen Universität Salamanca, wo er sich die Gunst des Kanzlers derselben, eines nahen Verwandten des Herzogs von Alba und auf dessen Empfehlung auch die dieses letzteren erwarb. Im Dienste und zur Unterhaltung des Herzogs dichtete er nun die meisten seiner dramatischen Eklogen. Sie wurden zum Theil zur Feier bestimmter Feste (das erste 1492) vor diesem aufgeführt, dann aber, nach dem Zeugnisse des Cervantes, auch öffentlich. Später wendete sich Juan del Encina nach Rom, wo er von Leo X. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt wurde, was auf seine hohe musikalische Befähigung schließen läßt. 1519 schloß er sich dem Marqués de Tarifa auf einer Reise nach Jerusalem an, welche er poetisch verherrlichte. Zum Priesterstand übergetreten, stieg er allmählich zu höheren geistlichen Aemtern empor und kehrte als Prior von Leon nach seinem Vaterlande zurück, wo er 1534 zu Salamanca starb und in der dortigen Kathedrale begraben liegt**). Die erste Ausgabe seiner Werke veranstaltete Juan del Encina selbst***). Der poetische Theil derselben zerfällt in seine lyrischen Gedichte, in eine Uebersetzung der Virgil'schen Eklogen und in seine dramatischen

---

*) Nach Klein (a. a. O. IX. S. 2) im Villancice pastoral 9 „Yo esy del Encina —".

**) Näheres s. bei Ticknor (a. a. O.) I. S. 223. Clarus (a. a. O.) II. S. 324. Wolf (Studien) S. 270. Schack (a. a. O.) I. S. 146. Klein (a. a. O.) IX. S. 1. Lemcke (a. a. O.) III. S. 9.

***) Unter dem Titel: Cancionero de todas las Obras de Juan del Encina. (Salamanca 1496). Ihr folgten rasch hintereinander die Ausgaben von 1501, 4, 9, 12, 16.

Dichtungen, von ihm Representaciones genannt. Sie ist durch eine Arte de trobar in Prosa eingeleitet, welche als erster Versuch einer spanischen Poetik betrachtet werden darf. Von den lyrischen Gedichten zeichnen sich seine Letrillas und Villancicos durch Grazie und natürliche Leichtigkeit, sowie seine Disparates (närrische Einfälle) durch Seltsamkeit aus. Seine dramatischen Dichtungen sind dadurch merkwürdig, weil in ihnen die Verschmelzung des kirchlichen, des höfischen und des volksthümlichen Dramas angestrebt erscheint. Von ihnen lehnen sich sechs an kirchliche Feste an, fünf sind aber rein weltlichen Charakters. Auf die ersteren mögen die kirchlichen Spiele, auf die letzteren vielleicht die Eklogen Virgil's eingewirkt haben. Doch weichen sie eben so sehr von den einen wie von den anderen ab und sind von einem ganz selbständigen Charakter. Die kirchlichen Spiele des Dichters sind ungleich einfacher als die weltlichen; sie sind kaum mehr als bloße Gespräche. Auch sind es nicht durchgehend Hirtenspiele, so nicht die beiden sich an den Tod und die Auferstehung Christi anlehnenden Spiele. In dem einen von ihnen treten zwei zum Grabe des Herrn wallende Eremiten auf, denen sich dann die heilige Veronica zugesellt. Am Grabe verkündigt ihnen ein Engel die Auferstehung. In dem anderen wird diese letztere durch Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und den Engel verherrlicht. — Den Uebergang von den kirchlichen zu den weltlichen Spielen bilden zwei Fastnachtsspiele, die in einem derberen, realistischeren Tone gehalten sind. Die weltlichen Eklogen selbst sind complicirter. Sie streben schon die Entwicklung einer Handlung an. Es sind kleine Liebesdramen, von denen das eine: Fileno y Zambardo (in Octaven de arte major gedichtet) sogar ein tragisches Ende nimmt. In einer anderen ist der Gegensatz des Hirten- und Hoflebens in scherzhafter Weise zum Gegenstande gemacht; die Liebe verleitet darin einen Hofmann, Schäfer zu werden. Es erhielt ein Pendant in einem anderen Stücke, welches die Umkehrung des Scherzes behandelt. Die Liebe, heißt es in dem hier so wie immer bei diesem Dichter den Schluß bildenden Villancico, vermag eben alles, sie macht Hirten aus Hofleuten und Hofleute aus Hirten. Der Schäfer Mingo nimmt hier schon den Charakter des Gracioso an. Juan del Encina, welcher im Hause des Herzogs von Alba in seinen Eklogen selbst mitspielte,

wählte sich vorzugsweise derartige Rollen. — Das Auto del Repelon (Auto im Sinne der bloßen Handlung, also das Raufstückchen) ist ein lustiger Schwank, in welchem Hirten von Studenten gefoppt werden. Es soll erst 1514 in Italien entstanden sein. Von der Ekloge Placida y Vitoriana, welche man lange völlig verloren glaubte, hat sich neuerdings ein Exemplar aufgefunden. Sie war von der Inquisition, die sich doch so galant gegen die Celestina erwies, an welcher sie nicht den geringsten Anstoß nahm, auf den Index gesetzt worden; man weiß nicht warum. Sie ist von allegorischem Charakter und hat auch mythologische Figuren, Venus und Mercur, in sich aufgenommen.

Cervantes nennt Juan del Encina einen Dichter von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe, und Schack vergleicht seine Spiele „jenen Bildern, welche im Campo santo und in den Ufficien, in den florentinischen und cölnischen Kirchen entzücken". Er sagt, daß sie „an Naivetät und süßer Anmuth den Werken des Giotto, Fiesole und Meister Wilhelm nicht nachstehen". Der dramatische Gehalt ist gleichwohl noch in allen gering. Die kunstreiche Behandlung der Versification und des Reimes, der anmuthige Witz, der zierliche Gedankenausdruck, das musikalische Beiwerk, verliehen ihnen wohl den hauptsächlichsten Reiz. Juan del Encina blieb für die dramatische Ekloge das Vorbild fast aller späteren Dichter und nicht wenige von ihnen, selbst noch der große Lope de Vega, nahmen von dieser dramatischen Form ihren Ausgang. Als unmittelbare Nachahmer mögen hier nur genannt werden Lucas Fernandez und Diego de San Pedro. Von dem ersten ist neuerdings ein Band mit 6 Eklogen (3 geistlichen und 3 weltlichen, Salamanca 1514) aufgefunden worden*). Von letzteren ist eine Liebesekloge „Cuestion de amor" erhalten geblieben**).

Eine ganz eigenthümliche Gruppe dramatischer Dichtungen bietet sich in dem unter dem Titel Propaladia (Erstlingsdichtung) herausgegebenen Werke Torres Naharro's dar.

---

*) Von José Gallardo, der im 4. Heft seines Criticon eine Beschreibung derselben gibt.

**) Toledo 1527. Auch bei Moratin (a. a. O.) abgedruckt und von F. Wolf (Wiener Jahrb. u. Lit. Bd. 122, S. 96) ausführlich besprochen.

Bartolomé de Torres Naharro, geboren zu la Torre in der Nähe von Badojoz, hatte sich früh dem geistlichen Stande gewidmet. Ein Schiffbruch, den er auf einer Reise erlitt, brachte ihn in die Gefangenschaft von Corsaren. Nach seiner Auslösung wendete er sich (um 1513) nach Rom, wo er von Leo X. begünstigt worden sein soll. Doch muß er sich bald nach Neapel übersiedelt haben, wo er in die Dienste des Fabricio Colonna trat, da seine Propoladia hier bereits 1517 erschien *). Sie enthält außer einer Reihe kleiner Gedichte und Romanzen sechs Dramen (la Imenea, Jacinta, Serafina, Trofea, Soldadesca und Tinelaria). Erst die spätere Ausgabe bringt auch noch die Calamita und Aquilana. Ein Vorwort gibt über seine Dichtungsweise näheren Aufschluß. Er theilte die Dramen in comedias a noticia und in comedias a fantasia ein und verstand unter ersteren diejenigen, welche wirkliche Geschehnisse darstellten, wogegen die letzteren nur erdichtete Begebenheiten behandelten. Seine Stücke theilte er in 5 Acte, die er Jornadas nannte, welchen Namen er zuerst aufgebracht haben will **) und schickte jedem ein Introito und ein Argumento voraus. Jenes enthielt eine Art von Begrüßung, die mit der Aufforderung verbunden war, dem Stücke geneigtes Gehör zu schenken, dieses eine kurze Inhaltsangabe.

Ob Naharro wirklich, wie man gesagt, in Ungnade bei Leo X. fiel, von dem er noch das Privilegium zur Veröffentlichung seines Buches erhielt, ist zu bezweifeln. Auch die Inquisition muß, wie die Ausgaben beweisen, dasselbe anfänglich verschont haben. Es scheint, daß diese sich lange nur auf die Verfolgung der Mauren und Juden und der unmittelbaren Angriffe auf die Lehrsätze der Kirche beschränkte, sich aber mit dem Nationalgeiste der Spanier zu sehr im Einklange wußte, um es für nöthig zu halten, die freien Aeußerungen desselben zu beschränken, selbst wenn sie, wie in einem der Dramen des Naharro, gegen die Geistlichen gerichtet waren. Erst als die reformatorischen Ideen auch in Spanien Boden zu gewinnen suchten, trat hierin eine gewisse Strenge ein. 1521 wurde

*) Die folgenden Ausgaben sind die von Sevilla 1520, 33 u. 45. Toledo 1535 und Madrid 1573.

**) Der Unterschied zwischen Act und Jornada kann nur darin bestehen, daß man durch die letztere Bezeichnung andeuten wollte, daß jeder Act die Dauer eines Tages nicht überschreite.

befohlen, daß Jedermann, der Bücher reformatorischen Inhalts besitze, dies anzuzeigen habe. 1535 wurde dieses Gebot wiederholt und 1539 erlangte Carl V. durch eine päpstliche Bulle die Ermächtigung, von der Universität Löwen ein Verzeichniß aller gefahrdrohenden Bücher entwerfen zu lassen. Erst im Jahre 1546 erschien ein derartiges Verzeichniß in spanischer Sprache. Es enthielt unter Anderen auch die 1545 neu aufgelegte Propoladia Naharro's. Dies Buch scheint damals in dem Maße verschwunden zu sein, daß Cervantes in seinem Rückblick auf die Entwicklung der spanischen Bühne Naharro gar nicht erwähnte und Augustin de Rojas (in seiner unterhaltsamen Reise) seiner als eines Nachfolgers Lope de Rueda's gedenkt, wahrscheinlich irre gemacht durch den Umstand, daß 1573 wieder eine neue, aber von der Inquisition gereinigte Ausgabe jenes Werkes erscheinen durfte. Auch ist es fraglich, ob Naharro's Dramen in Spanien zur Aufführung kamen. In Neapel geschah es gewiß, doch wahrscheinlich auch dort.

Die frühesten Stücke des Dichters sind Sittenschilderungen in dramatischer Form, so die Comedia soldadesca, welche das Soldatenleben der damaligen Zeit zum Gegenstand nahm, wie die Tinelaria das lockere Leben der hohen Geistlichkeit. Die Comedia Trofea ist ein Festspiel zu Ehren des Königs Manuel von Portugal. Dem überschwänglichen Pathos der ernsteren Scenen, in denen mythologisch-allegorische Figuren auftreten, stehen derb realistische, komische Scenen gegenüber, welche dieselben, wenn auch nur leise, parodiren. In den späteren Comedias ist der Composition größere Aufmerksamkeit zugewendet. Sie sind schon entschieden auf die Entwicklung einer Handlung gerichtet. Den Comedias La Serafina und La Imenea liegen bereits ausgebildetere Liebesintriguen zu Grunde. Auch entspricht erstere, wenn schon nur zufällig, den drei sogen. Aristotelischen Einheiten, während die letztere die Keime der späteren Comedias de capa y espada enthält. Die Aquilana (welcher das Babo'sche Lustspiel „Der Puls" nachgebildet ist) war, so viel man weiß, das erste spanische Lustspiel, in welcher die Person eines Königs handelnd eingeführt erschien. Sie und die Findlingskomödie La Calamita zeigen wohl am meisten Plautinischen und italienischen Einfluß; doch sind die Sitten fast durchgehend spanisch, und der national-spanische Charakter

des Dichters zeigt sich noch besonders in der gegensätzlichen Verbindung von volksthümlicher Natürlichkeit und höfischer Geziertheit des sprachlichen Ausdrucks. Um den Charakter dieser Comedias novellesche etwas mehr zu veranschaulichen, sei hier wenigstens der Inhalt einer von ihnen gegeben. Ich wähle dazu La Serafina, in welcher Floristan, ein junger Cavalier, entschlossen, sich aus kindlichem Gehorsam mit Orsea zu vermählen, durch eine frühere Geliebte, Serafina, welche ein Eheversprechen von ihm zu besitzen vorgibt, in die Alternative gesetzt wird, entweder eine Doppelheirath einzugehen oder Orsea zu tödten. Er entschließt sich zu letzterem. Ein Eremit weiß aber das Verbrechen im Moment der Ausführung zu hindern. Er sucht es auch weiterhin abzuwenden, was ihm aber vielleicht nicht gelungen sein würde, wenn nicht der von einer langen Reise zurückkehrende Bruder Floristan's vermittelnd dazwischen träte, indem er sich in Orsea verliebt und mit dieser vermählt.

Einer Eigenheit Naharro's ist hier noch zu gedenken, der Einmischung fremder Sprachen und Dialekte, der wir sowohl in dieser wie in der Comedia Tinclaria zu begegnen haben. Von den 22 Dienern eines römischen Cardinals, welche in letzterer vorkommen, spricht der eine französisch, der zweite portugiesisch, der dritte italienisch, der vierte valencianisch, der fünfte lateinisch, die übrigen aber in spanischer Sprache; wahrscheinlich (wie Wellmann*) sagt) um anzudeuten, daß diese zahlreiche Dienerschaft aus zusammengelaufenem Gesindel bestehe. In der Serafina geschieht es dagegen vielleicht nur aus scherzhafter Laune und um des schauspielerischen Effectes willen. Ueberhaupt war es in diesem Umfange nur möglich, weil das Verständniß dieser verschiedenen und einander verwandten Idiome damals ein so verbreitetes war, und die Beziehungen, welche zwischen Spanien und Italien und Spanien und Portugal bestanden, so innige waren.

Auf letzterem Umstand beruht es vorzüglich, daß ein anderer gleichzeitiger Dichter, Gil Vicente, sogar Stücke halb in spanischer, halb in portugiesischer Sprache schreiben und daß man seine ganz in spanischer oder portugiesischer Sprache geschriebenen

*) Die vier ältesten spanischen Dramatiker. In Prutz' literar-hist. Taschenb. 1843, S. 217 u. f.

Stücke in beiden Ländern zur Darstellung bringen konnte. Doch liebte er es auch, in charakteristischer Weise den Jargon der Juden, Neger, Maulthiertreiber einzumischen. Rapp*), welcher eine Anzahl der dramatischen Dichtungen Gil Vicente's in's Deutsche übertragen hat, legt die eigenthümlichen Verhältnisse dar, in der das castilische Idiom, welches sich damals schon fast über die ganze Halbinsel ausgebreitet hatte, zur portugiesischen Sprache stand. Denn einerseits hatte der portugiesische Hof ein Interesse, dieser Ausbreitung an seinen Grenzen ein Ziel zu setzen, andererseits wurde dieselbe aber durch den lebhaften Grenzverkehr, durch die frühere gemeinsame Sprache mit Galicien, am meisten aber durch die verwandtschaftlichen Bande der Höfe von Spanien und Portugal wieder begünstigt. Das letztere erklärt zugleich, warum bei Gil Vicente einmal das Castilische, ein anderes Mal das Portugiesische als Sprache des Hofs, des Adels und der Geistlichkeit erscheint, in welchem letzteren Falle die Stücke eben ganz portugiesisch geschrieben sind. Doch hat er auch Stücke ganz in spanischer Sprache geschrieben. Dies, sowie der Einfluß, den seine Erscheinung überhaupt auf das spanische Theater ausgeübt hat, verlangen auch hier ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

Gil Vicente, der Sohn eines Edelmanns, ward in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (wahrscheinlich 1470) geboren. Guimarães, Barcellos und Lissabon werden als Geburtsorte bezeichnet**). Auch über das Todesjahr liegen verschiedene Angaben vor***). Er lebte unter Emanuel und Johann III. am portugiesischen Hofe und trug sowohl als Dichter, wie als Schauspieler zu den Unterhaltungen desselben bei. Im Jahre 1502 trat er zum ersten Mal als dramatischer Dichter mit einem Gelegenheitsgedicht in Form eines kleinen Monodramas auf. Ein Hirt kommt, das

---

*) Spanisches Theater (Bibliothek ausländischer Classiker, Hildburghausen und Leipzig, 1863. 5 Bde.). I. S. 25.

**) Clarus und Wellmann geben, wie es scheint, unabhängig von einander, 1480 als das Geburtsjahr, Barcellos als den Geburtsort des Dichters an.

***) Während Schack und Wolf den Tod des Dichters kurz nach 1536 für wahrscheinlich halten, geben Ticknor und Wellmann mit voller Bestimmtheit 1557 als das Jahr und Ellora als den Ort seines Todes an. Die erste Zahl ist die wahrscheinlichere.

königliche Paar zur Geburt eines Sohnes (Johann III.) zu beglückwünschen und drückt dabei sein Staunen über die höfische Pracht aus. Es war in spanischer Sprache verfaßt, die damals also Hofsprache gewesen zu sein scheint, was sich daraus erklärt, daß die Königin eine castilische Prinzessin war. Auch die nächsten Stücke (ebenfalls Hirtenspiele) waren noch ganz in spanischer Sprache. Von seinen 42 Stücken sind überhaupt 10 in dieser, 17 in portugiesischer Sprache und 15 theilweise in der einen und anderen Sprache geschrieben. Sie zerfallen in kirchliche Spiele (von ihm als obras de devoçao oder als Autos bezeichnet) in Comedias und Tragicomedias und in volksthümliche Possen (Farças). Die kirchlichen Spiele lehnen sich zum Theil ganz an die Spiele des Juan del Encina an, d. h. sie sprechen durch innige Frömmigkeit zum Herzen und sind im einfachen Volkston gehalten; zu ihnen gehören die fünf ersten, ganz in spanischer Sprache geschriebenen Autos, mit Ausnahme des Auto da Fé, in welchem die allegorische Figur der Fé portugiesisch spricht. Die anderen sind von einem wunderlich-allegorischen Charakter und zum Theil, wie das Auto de Feyra, mit volksthümlichen komischen Elementen vermischt. In ihnen liegen schon Keime der späteren Autos sacramentales. Der satirische Geist, welcher fast alle späteren Dramen Gil Vicente's charakterisirt und fast gegen Alles reagirt, was die ritterliche Dichtung in oft ganz einseitiger, conventioneller Weise verherrlicht hatte, macht auch in ihnen sich geltend. Die satirische Behandlung, welche selbst noch die Geistlichkeit von diesem Dichter erfährt, hat wohl zur Unterdrückung und der davon herrührenden Seltenheit seiner Werke in den früheren Ausgaben viel beigetragen. Unter den Tragicomedias findet sich eine Zahl allegorischer Gelegenheitsstücke und Festspiele, welche hauptsächlich auf glänzende Ausstattung berechnet erscheinen. Aber auch hier konnte der Dichter seinen satirischen Hang nicht ganz unterdrücken, was ihm z. B. in dem Templo d'Apollo, einer Allegorie auf die Abreise einer portugiesischen Prinzessin, der Braut Karl V., Gelegenheit zu einer köstlichen Satire auf den portugiesischen Nationaldünkel gab, indem er einen Bauer, die komische Figur des Spiels, behaupten und fest darauf beharren läßt, daß Gott nur ein Portugiese sein könne. Dieser satirische Geist gewinnt natürlich in den Farças

welche den Uebergang von den alten juegos de escarnio zu den späteren Pasos und Entremeses zu bilden scheinen, den freiesten Spielraum und ist hier besonders gegen das heruntergekommene Ritterthum gerichtet, wie in Wer hat Kleie? (Quem tem farelos?) oder in den Maulthiertreibern (Farça dos almocreves). Die Farça de Inez Pereira geht aber schon auf die Entwicklung einer wirklichen Handlung aus. Hierher gehört auch das im Auto de Mofina Mendez zwischen Mariä Verkündigung und Christi Geburt eingeschobene Entremes*), nach deren Hauptperson dieses Auto benannt ist. Lafontaine's Milchmädchen bildet dazu das Seitenstück. Auch Lope de Rueda hat ihm den Grundgedanken seines Paso von den Oliven entlehnt, wie Gil Vicente selbst erst den seinen dem Conde Lucanor des Don Juan Manuel. Das Unglückskind Mofina ist wegen ihrer Ungeschicklichkeit von ihrem Herrn des Dienstes entlassen worden und hat von diesem als Lohn einen Krug Oel erhalten. Sie setzt ihn beglückt auf den Kopf und überlegt, was sie auf dem Markte von Trancoso daraus lösen und wie viel sie durch den Erlös sich allmählich verdienen würde. Sie sieht sich schon auf der Hochzeit in einem Scharlachrock tanzen und lebt sich so in diese Vorstellung hinein, daß sie schon wirklich zu tanzen beginnt und ihr der Oelkrug dabei von dem Kopf fällt. Die Comedias des Gil Vicente, z. B. die del Viuvo und die de Rubena nähern sich den Comedias novellesche des Naharro. Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß Gil Vicente von diesem hierbei beeinflußt wurde, da erstere bereits 1514 aufgeführt worden ist. Die Tragicomedias Dom Duardos und Amadis de Gaula leiten gewissermaßen die späteren comedias de ruido ein. Es sind Ritterstücke von volksthümlichem Charakter. Und in dem Triumpho do inverno (Triumph des Winters) und dem Cortes de Jupiter liegen die Vorbilder der späteren Fiestas, sowie auch schon Keime der sich aus diesen entwickelnden Singspiele und Opern. Im Parvo (Tölpel) der Farças hat man wohl auch einen Vorläufer des Gracioso zu sehen geglaubt. Gil Vicente, obschon ein Portugiese, hat für die Entwicklung des nationalen spanischen Dramas

*) Eine Bezeichnung, die, so viel man bis jetzt weiß, hier zum ersten Mal vorkommt.

demnach sehr viel gethan. Am meisten aber doch dadurch, daß er sich fast durchgehend des Romanzenverses bediente und den Ton der Natürlichkeit festhielt.

Mit Doña Branca Bezerra verheirathet, hinterließ Gil Vicente aus dieser Ehe zwei Kinder; einen Sohn, Luiz Vincente, den ersten Herausgeber der gesammelten Werke des Vaters*), und eine Tochter Paula, welche Hofdame der Infantin Doña Maria, Tochter des Königs Emanuel, war und ebenfalls einen Band Komödien herausgegeben haben soll. Sie genoß eines großen Rufs als Tonkünstlerin und als Schauspielerin, wenngleich damals die Frauenrollen gewöhnlich von Männern gespielt wurden.

Obwohl in neuerer Zeit durch die Entdeckungen des Don Bartolomé José Gallardo und des Manuel Cañeta die Production der spanischen dramatischen Dichtung während des Zeitraums von 1500—1550 sehr aufgehellt worden ist und hierdurch gegen 40 Namen bisher unbekannter Dichter an's Licht gezogen worden sind, so entspricht die Bedeutung derselben doch weder dem Aufschwunge, welchen das nationale und politische Leben Spaniens damals gewonnen hatte, noch den Erwartungen, welche sich an die Erscheinung und das Beispiel von Dichtern, wie Rojas, Encina, Naharro und Gil Vicente knüpfen lassen, unter denen sie meist so weit blieben, daß Schack sagen konnte, keiner von ihnen böte auch nur eine Scene, die sich mit der schwächsten von diesen vergleichen ließe. Doch mögen von ihnen Christoval de Castillejo, Vasco Diaz Tanco, von dessen drei Dramen Absalon, Amon und Jonatas nichts als die Namen erhalten geblieben sind, sowie Jaume Huete und Agostin Ortiz, letztere als schwächliche Nachahmer Naharro's genannt werden. Die Wirkung, welche alle diese Dichter unmittelbar ausübten, muß aber

*) Diese Ausgabe erschien 1562 in Lissabon. Sie ist in Folio mit gothischen Lettern gedruckt, die Argumente mit Antiquaschrift und mit Holzschnitten verziert. Göttingen besitzt ein Exemplar von derselben. 1585 erschien eine zweite Ausgabe. Neuerdings wurden die Werke des Dichters durch Barreto Feio und Monteiro (Hamburg 1834, 3 Bde.) neu aufgelegt. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I. S. 22 u. f.) eine Anzahl der Stücke Vicente's übersetzt. — Näheres findet sich außer bei ihm, Clarus (a. a. O. II. S. 345), Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 230), Schack (a. a. O. Bd. I. S. 160), der ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke gibt, besonders bei F. Wolf (Art. Gil Vicente in der Ersch- und Gruber'schen „Allgem. Encyklopädie").

so überaus dürftig gewesen sein, daß sowohl Cervantes wie Lope de Vega, Juan la Cueva wie Agostin de Rojas erst in Lope de Rueda den Begründer der spanischen Bühne sehen und Cervantes den Zustand derselben aus den Erinnerungen seiner Kindheit in einer Weise schildert, als ob das spanische Drama damals noch ganz in den Windeln gelegen habe*). „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers (es ist von Lope de Rueda die Rede) — lesen wir hier — ließ sich der ganze Apparat eines Schauspieldirectors in einen Sack packen und bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz, mit vergoldetem Leder besetzt, aus vier Bärten und Perrücken und vier Schäferstäben oder so ungefähr. — Die Komödien waren Gespräche, fast wie Eklogen, zwischen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin. Man putzte sie auf und dehnte sie aus durch zwei oder drei Zwischenspiele, in denen bald eine Negerin, bald ein Ruffian, bald ein Narr oder auch Biscayer vorkam; alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der genannte Lope in der höchsten Vortrefflichkeit und Naturwahrheit, die sich denken läßt. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien, keine Zweikämpfe zwischen Mauren und Christen, weder zu Fuß, noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkte der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Das Theater bestand aus vier Bänken, in's Gevierte gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hinweg gelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur anderen gezogen war, und das sogenannte Ankleidezimmer bildete und hinter welchem die Musikanten standen und ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen" **).

So ungenügend diese Beschreibung in Bezug auf die bis dahin entstandenen Dichtungen ist, so wenig wird sie auch dem damaligen Zustand der Bühne völlig gerecht worden sein. Bühneneinrichtungen, wie die hier geschilderten, liefen noch Jahrhunderte lang neben der ausgebildeteren Bühne her. Und lange nachdem das

*) In der Vorrede zu den Ocho Comedias y Entremeses (Madrid 1615).
**) Nach Schack's Uebersetzung (a. a. O. Bd. I. S. 228).

spanische Drama schon eine hohe Entwicklung gewonnen, hielt man für viele Stücke an der decorationslosen Bühne fest. Andererseits ist aber leicht einzusehen, daß die Comedias Lope de Rueda's, daß selbst seine Pasos ein mannichfaltigeres Kostüm als das hier geschilderte fordern, daß die allegorischen Stücke Gil Vicente's vornehmlich auf decorative Pracht berechnet waren und die Darstellungen derselben sich auch wirklich durch Glanz und Naturwahrheit ausgezeichnet haben sollen. Auch beweist das Aufwandgesetz, welches Carl V. im Jahre 1534 erließ und welches ausdrücklich mit gegen den Kleiderluxus der Bühnen gerichtet war, daß die Ausstattungen der damaligen Spiele keineswegs alle so primitiv und dürftig gewesen sein können, was auch durch die Beschreibungen der bei den Einzügen der Fürsten abgehaltenen Spiele Bestätigung findet. Zudem hatte Granada schon früh ein eigenes Theater. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde daselbst ein neues, das erste mit einem Dache versehene Schauspielhaus, gebaut. Auch in Valencia muß schon früh ein festes Theater bestanden haben, da es 1566 dort eine Straße carrer de las comedias gab, und von Sevilla wird berichtet, daß im Jahre 1615 das Theater der Stadt bereits zum 6. Male durch Feuer zerstört worden sei. Auch habe dieselbe noch andere Theater in der Parochie de San Pedro und dem Corral de Doña Elvira gehabt.

Daß die Entwicklung des Dramas, sowie auch die Bühne bis zu Cervantes' Zeiten aber nur eine kümmerliche war, ist gleichwohl gewiß. Es wirkten dabei verschiedene Umstände zusammen. Wenn die Inquisition auch lange die Entwicklung der spanischen Bühne direct nur wenig zu hindern suchte, so hatte sie doch die freie Entwicklung des nationalen Geistes überhaupt unterbunden, und in einseitige enge Richtungen gebannt. Daher hier weniger die Arbeiten, welche von der Inquisition mit Beschlag belegt wurden, als die, deren Erscheinen sie hinderte, in Betracht fallen. Es ist immer bemerkenswerth, daß z. B. ein Dichter wie Rojas, welcher in 14 Tagen ein Werk von so entschieden dramatischer Bedeutung wie die Celestina zu schreiben vermochte, von dem ungeheuren Erfolg, welchen es hatte, nicht zu weiterer Bethätigung seines Talentes bestimmt worden ist. — Nicht minder ungünstig wirkte zunächst auf die Entwicklung des Dramas und der Bühne die Theilnahmlosigkeit

des spanischen Adels ein, wozu die längere Abwesenheit des Hofes mit beitrug. Das Drama blieb lange das Stiefkind der spanischen Poesie und war nicht hoffähig außer im Gewande schmeichlerischer Allegorie. Carl V. insbesondere begünstigte nur die kriegerischen Festspiele. Ganz auf das Volk verwiesen, sanken daher die Anfänge des nationalen Dramas bald wieder so tief im Tone, daß um 1550 die Cortes ein Verbot des Druckes unanständiger und sittenloser Possen erlassen mußten. Natürlich wurden durch dieses Alles nicht wenige Talente zurückgeschreckt, die sich nun entweder der epischen und lyrischen Poesie oder doch nur den Nachahmungen des alten classischen oder des neuen italienischen Dramas zuwendeten, welches letztere durch die politischen Beziehungen zu Italien und durch die Vorliebe Carl V. für italienische Poesie, sowie überhaupt durch die gelehrte Richtung, welche die spanische höfische Dichtung schon seit lange verfolgte, mehr begünstigt erschien. Diese Richtung, welche später ihren Mittelpunkt in Sevilla fand, trat besonders seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts entschiedener hervor. So entstanden z. B. die Bearbeitungen antiker Dramen des Fernan Perez de Oliva aus Cordova, eines Professors der Philosophie und Theologie in Salamanca, von denen der gerächte Agamemnon, nach der Elektra des Sophokles, und die Hekuba, nach Euripides, hervorgehoben werden mögen. Vor ihm hatten schon Juan Boscan und Francisco de Villalobes derartige Versuche gegemacht.

Gleich wie das gelehrte, italienisirende Drama, fand auch das geistliche Drama in der Gunst und dem Geist der Zeit eine Stütze. Die Pflege desselben scheint jetzt eine ganz außerordentliche gewesen zu sein. In einer einzigen, der Nationalbibliothek zu Madrid angehörenden Handschrift wurden neuerdings 95 vor Lope de Vega geschriebene geistliche Spiele entdeckt*). Die erste Erwähnung von Autos sacramentales findet sich in den Anales ecles. y secul.

*) Von Don Eugenio de Tapia, dem Vorsteher der Bibliothek. Sie zerfallen in Autos und Farsas; die ersteren behandeln Stoffe der heiligen Schrift, die letzteren sind Allegorien mit religiöser Tendenz. Auch die Vermischung des Komischen und Ernsten ist in letzteren hier schon zu finden. S. bei Wolf, Studien, S. 598, welcher auch hier in der wiederkehrenden Figur des Bobo einen Vorläufer des späteren Gracioso sieht.

von Sevilla aus dem Jahre 1532, wo sie jedoch schon länger vorgekommen zu sein scheinen.

Bei dieser mannichfachen Bedrohung der Entwicklung des nationalen Dramas und bei dem Verfall, in welchen dasselbe hierdurch bald wieder gerathen war, mußte eine so volksthümliche und in ihrer Art gewiß glänzende Erscheinung wie die Lope de Rueda's, trotz der Beschränktheit und Niedrigkeit seines geistigen Gesichtspunktes nicht nur eine große Popularität erwerben, sondern auch von allen wahren Freunden der Bühne freudig begrüßt werden.

III.

Von Lope de Rueda bis Lope de Vega.

Lope de Rueda. — Werke desselben. — Realistische Richtung des nationalen Dramas. — Rueda's Nachfolger; Juan de Timoneda. — Comedias divinas und Autos sacramentales. — Das nationale Drama in den Händen der Schauspieldirectoren. — Die akademische Schule von Sevilla; Juan de Malara; Geronimo Bermudez. — Juan de la Cueva. — Dessen Ejemplar poetico — Sein Einfluß auf das spätere Drama. — Rey de Artieda und Christoval de Virues. — Leonardo de Argensola. — Cervantes, sein Leben und seine Werke. — Seine Numancia. — Seine Bedeutung als dramatischer Dichter. — Seine späteren Schauspiele und Entremeses. — Agostin de Rojas' unterhaltsame Reise. — Verschiedene Arten von Schauspielertruppen. — Entstehung der Madrider Theater. — Anfechtungen, die sie erfuhren. — Einrichtung der Corrales. — Die Schauspieldirectoren der Zeit. — Die Philosophia antiqua poetica des Lopez Pinciano. — Die verschiedenen Benennungen der Dramen.

Lope de Rueda, der entschiedenste Vertreter des volksthümlichen Realismus des nationalen spanischen Theaters, wurde in Sevilla, d. i. also derjenigen Stadt, geboren, welche für lange Zeit der vornehmste Sitz des dramatischen Akademismus war. Seines Standes ein Goldschläger, scheint er nur durch eine unwiderstehliche, in einem außergewöhnlichen Talente wurzelnde Neigung in die schauspielerische Laufbahn gerissen worden zu sein. Mit Sicherheit weiß man aber nur, daß er seit 1544 an der Spitze einer kleinen Truppe mit großem Beifall die spanischen Städte bereiste. Sein Ruf als Schauspieler, wie als Dichter, war ein so

großer, daß man ihm nach seinem, 1565*) zu Cordova erfolgten Tode eine ehrenvolle Ruhestätte zwischen den beiden Chören der dortigen Kathedrale bereitete. Diese Werthschätzung läßt sich nur daraus erklären, daß das nationale spanische Drama eine durchaus volksthümliche, realistische Richtung eingeschlagen hatte, was auch für dessen weitere Entwicklung aber von großer Bedeutung war, weil es zu einer sorgfältigeren Beobachtung der Natur und zur Naturwahrheit leitete, so daß die lange Entfremdung des Hofs und der höfischen Kreise auch eine günstige Seite hatte. Gewiß aber wurde bei Lope de Rueda ein Theil des Ruhmes, den er als Schauspieler unstreitig verdiente, auf den Dichter mit übertragen, da seine Dramen an poetischem Werth denen des Encina, Naharro und Gil Vicente sicherlich nachstehen. Was ihm bei der realistischen Richtung, die er verfolgte, noch besonders zu Statten kam, war, daß er, wie schon die Dichter der Celestina, seine Dramen in Prosa schrieb, worin er ein Meister war, zumal diese seinem Witz und seiner auf Naturwahrheit gerichteten Ausdrucksweise einen freieren Spielraum gestattete.

Rueda's Werke, welche nach seinem Tode von seinem Freunde, dem Buchhändler Juan de Timoneda gesammelt, verbessert und 1567 zum ersten Male herausgegeben wurden**), bestehen aus vier Comedias, zwei Coloquios pastorales (Hirtengespräche) und in zehn Pasos, welche sämmtlich in Prosa geschrieben sind, sowie in noch zwei Gesprächen in Versen, deren anmuthige Leichtigkeit nicht minder gerühmt wird. Am meisten wird er aber in seinen Pasos (Stellen) geschätzt, kleinen, dem Leben des Tages entnommenen, zwischen nur wenigen Personen stattfindenden Spielen, welche zum Theil von ganz selbständigem Charakter sind und als Zwischenspiele gedient haben mögen, zum Theil vielleicht auch nur Episoden ver-

*) Ticknor gibt 1567 als das Todesjahr an (a. a. O. I. S. 447).

**) Valencia 1567, in 3 Bänden unter verschiedenen Titeln. Ein Abdruck erschien 1588 in Logroño. Neuerdings eine Auswahl in Ochoa's Tesoro, sowie die 4 Comedias in Böhl de Faber's Teatro Esp. ꝛc., 7 seiner Pasos mit der Eufemia in Moratin's Origines zum Abdruck gekommen. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I.) die Eufemia und die Comedia de los Engaños und 6 Pasos übersetzt. — Ausführlichere Würdigungen finden sich außerdem bei Schack, I. p. 214; Ticknor I. p. 447 und Klein, IX. p. 131.

loren gegangener Stücke bildeten. Hier erscheint er nicht nur als Meister des Tons, sondern weiß auch die Form ganz zu beherrschen, was von seinen größeren Stücken nicht gesagt werden kann. In diesen drängen sich nur zu oft die Episoden, die zum Theil ganz losgelöst werden könnten, aus dem Zusammenhange heraus und hindern den Fortschritt der Handlung, ja selbst die Motivirung derselben, so daß nach Klein, einer Ausgabe von Rueda's Comedias (er sagt nicht in welcher?) ein besonderes Verzeichniß „der lustigen Pasos" angehängt ist, welche den vorstehenden Comedias entnommen sind und in andere Stücke versetzt werden können (worauf die Bezeichnung: pasos — Stelle — auch hinzudeuten scheint). Von diesen ist das, an Gil Vicente's Mofina erinnernde Paso von den Oliven eines der ergötzlichsten. Torubio kommt durchnäßt mit einem Wagen voll Brennholz nach Hause. Agueda, sein Weib, setzt ihn darüber zur Rede, nicht, wie sie gewünscht, gewisse Olivensetzlinge gepflanzt zu haben. Er versichert, daß es gleichwohl geschehen sei. Nun sieht sie Agueda schon wachsen und Menciguela, ihr Töchterlein, die saftigen Früchte zu Markte bringen. „Daß du es weißt," fährt sie in das Mädchen hinein, „und mir die Früchte nicht unter zwei Realen castilisch das Simri verhandelst." Dies findet Torubio aber zu theuer. Agueda macht ihre Einwendungen. Es entspinnt sich ein Streit. Beide fahren auf das Töchterchen los, die erschrocken jedem von ihnen zu Willen sein will und nur durch die Zwischenkunft eines Nachbars vor dem darüber entbrennenden Zorne der Eltern geschützt wird. Dieser hört nun die Ursache des Streits. Er will die Oliven kaufen und sehen. Da erfährt er denn nach und nach, daß diese noch gar nicht im Haus, ja daß sie noch ebensowenig wie die Bäume gewachsen sind, die sie einst tragen sollen. „Was man auf dieser Welt nicht Alles erlebt," ruft Aloja, der Nachbar, „die Oliven kaum erst gepflanzt und schon prügeln sie sich um die Früchte derselben."

Die Stoffe zu Lope de Rueda's Eufemia und zur Comedia de los engaños sind aus denselben Quellen geschöpft wie die von Shakespeare's „Cymbeline" und „Was ihr wollt"; die ersten beiden aus der Geschichte von Barnabo und Ambrogio des Boccaccio, die letzten beiden aus der 36. Novelle des Bandello, die auch Calderon

später benutzte (in La española en Florencia). Die Stücke des Spaniers halten natürlich in keiner Weise den Vergleich mit den Meisterwerken des Briten aus; besonders erscheint die Eufemia dagegen als ein noch ganz unbeholfener, fast kindischer Versuch.

Leonardo, der Bruder der unter seinem Schutz lebenden Eufemia, verläßt diese, um in der Welt sein Glück zu versuchen. Er tritt als Secretär in den Dienst eines mächtigen Cavaliers, Namens Valiano, dem er gelegentlich die Tugenden seiner Schwester rühmt. Valiano, von seiner Schildernng ergriffen, faßt den Entschluß, Eufemia zu seiner Gattin zu machen. Da berühmt sich ohne sichtbares Motiv ein anderer Diener Valiano's, die Gunst Eufemia's in vollem Umfange genossen zu haben und zeigt seinem Herrn als Beweis ein Büschelchen Haare, welches er sich wunderlicher Weise von einem Muttermale ihrer linken Schulter abgeschnitten haben will, ein Wahrzeichen, welches nicht minder seltsam ihr Bruder nicht abzuläugnen vermag. Valiano, ebenso fest überzeugt, daß der Verläumder die Wahrheit spricht, wie daß ihn Valiano absichtlich betrogen, verurtheilt diesen zum Tode, der einen Brief voll Verachtung und Vorwürfe an Eufemia schreibt. Diese ist aber unschuldig und das Opfer der Indiscretion einer Dienerin. Entsetzt über das ihrem Bruder drohende Schicksal und über den an ihr verübten Verrath, eilt sie an den Hof Valiano's und entlarvt den Betrüger, indem sie denselben beschuldigt, ihr bei einem nächtlichen Besuche einen kostbaren Schmuck entwendet zu haben. Der Verläumder schwört, daß er sie niemals gesehen, viel weniger nächtlich besucht habe. Andere Zeugen des Verraths treten hinzu. Leonardo wird frei, der Verläumder dem Tod überliefert und Eufemia die Gattin Valiano's.

Vorgeschrittener in der dramatischen Composition ist die Comedia de los engaños (die Komödie der Verwechslungen). Verginio glaubt seinen Sohn Fabricio im Kriege verloren zu haben. Die Zwillingsschwester des Letzteren, Lelia, ist inzwischen heimlich in ein Liebesverhältniß zu einem gewissen Lauro getreten, der sie jedoch wieder verlassen und sich in die Tochter eines reichen Mannes, Gerardo, verliebt hat, mit welchem ihr Vater sie nun aber grade verheirathen will. Lelia tritt in der Verkleidung eines Pagen in Lauro's Dienst,

um diesen mit seiner neuen Geliebten, Clavela, zu entzweien. Da erscheint plötzlich der todtgeglaubte und seiner Schwester zum Verwechseln ähnliche Fabricio und es sind die hieraus entstehenden Irrungen, welche zum gütlichen Austrag aller Differenzen führen, wobei es zwar nicht an komischen Collisionen, ebensowenig aber an Unwahrscheinlichkeiten fehlt.

Lope de Rueda mußte bei seinen Erfolgen natürlich viele Nachahmer haben. Doch ist uns von ihnen nur wenig erhalten geblieben. Zu diesem gehören drei Comedias des Schauspieldirectors Alonso de la Vega, der 1566 in Valencia starb. Sie sind gleich den Dramen Lope de Rueda's, in Prosa geschrieben und behandeln zum Theil dieselben Stoffe, aber in ungleich geschmackloserer Weise. Auch sie sind von Timoneda herausgegeben worden. Das beste von ihnen ist die Duquesa de la Rosa nach einer Novelle Bandello's. Die metrische Form nahmen dagegen Juan de Rodrigo Alonso, de Miranda, Francisco de Avendano und Antonio de Cisneros wieder auf. Von ihnen scheint der letztere der bedeutendste gewesen zu sein. Wie Alonso de Vega gehörte auch er längere Zeit der Truppe Rueda's an. Er war der Lieblingsschauspieler des Don Carlos. Talentvoller als alle aber war Juan de Timoneda, jener Buchhändler zu Valencia selbst, welcher sein Vorbild hauptsächlich in den Pasos mit gutem Erfolge nachahmte. Seine Comedia Cornelia ist Ariost's Nigromante, seine Menemnos dem Plautus nachgebildet, aber in Prosa geschrieben. Andere seiner Stücke, wie la Aurelia und la Rosalina, sind dagegen von phantastischer Erfindung. Er gab seine Werke, mit Ausnahme der Turiana, unter seinem Autornamen, diese aber unter dem von Juan Diamonte (Anagramm von Timoneda) heraus. Sie bestehen aus lyrischen Gedichten, Denksprüchen, Märchen, Pasos, Comedias und Autos*)..

*) 1511 zu Sevilla erschien sein Silva de varias canciones villanescas y Guirnalda de Gallanes. — 1559 (Valencia) die Cornelia und die Menemnos in Prosa. 1565 (Valencia) erschien die Turiana, eine Sammlung komischer Theaterstücke ein Entremes (das älteste Stück dieser Bezeichnung), vier Pasos, vier Farsas, eine Comedia und eine Tragicomedia enthaltend. Endlich 1575 (Valencia) Ternario Sacramental (heiliges Dreistück) und Segundo Ternario, jedes drei

Die Autos hatten um diese Zeit diejenige Umgestaltung erfahren, welche ihren späteren Charakter bestimmte, was wohl damit zusammenhing, daß die Geistlichkeit die Kosten für die Ausrüstung der Fronleichnamsspiele, daher auch diese selbst auf die Communen gewälzt hatte. Hiervon war die Folge, daß sie nunmehr von weltlichen Dichtern gedichtet und von weltlichen Darstellern aufgeführt wurden, ja daß diese Aufführungen sehr bald ganz an die Berufsschauspieler kamen, was natürlich wieder auf Inhalt, Form und Charakter derselben einwirken mußte. Erst jetzt scheinen sich die eigentlichen Comedias divinas und neben ihnen die Autos sacramentales zu Allegorien ausgebildet zu haben, die aber, dem realistischen Charakter der Zeit gemäß, oft in Beziehung zu weltlichen Vorgängen und Tagesereignissen gebracht wurden, so daß das Verhältniß des Schöpfers zur Creatur und das Mysterium der Verwandlung der Hostie wohl auch in Form eines Liebes- oder Ehrenhandels vorgeführt oder wie in dem Fronleichnamsspiel: El consumo del Vellon (der Vertrieb der Kupfermünze) der Loskauf der Menschheit von den Mächten der Hölle unter Anspielung auf eine eben eingerissene Verschlechterung der Münze versinnlicht werden konnte. Aus diesen Verhältnissen erklärt sich ferner wohl auch die Verordnung in den Municipalgesetzen von Carrion de los Condes aus dem Jahre 1568, daß am Fronleichnamsfeste alljährlich wenigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift entnommen sein sollten, sowie daß die geistlichen Stücke vor der Aufführung einer Prüfung zu unterwerfen, die Darstellung derselben während des Gottesdienstes zu unterlassen und die Geistlichen ganz von der Darstellung derselben auszuschließen seien. Doch liefen immer noch kirchliche Darstellungen nebenher, wie man bei Schack nachlesen mag*). Obschon unzweifelhaft viele der in dieser Periode geschriebenen geistlichen Spiele unterdrückt wurden, und andere verloren gegangen sein werden, hat Gonz. Pedroso in seinen Autos sacramentales desde su Origen hasta fines del

---

Fronleichnamsspiele enthaltend, von denen zwei seltsamer Weise in limosinischer Sprache sind. — Näheres s. bei Schack I. S. 235; Klein (a. a. O. IX. S. 184) und Ticknor (a. a. O. I. S. 454).

*) a. a. O. I. S. 240, wo die Beschreibung der Aufführung eines Weihnachtsspieles von Pedro Suarez de Robles (1561) zu lesen ist. Klein IX. S. 412 u. f.

siglo XVII. doch eine ziemliche Zahl zusammengebracht. Die mystische Allegorie der meisten diente, gleich denen des Timoneda, der Verherrlichung der Inquisition und der kirchlichen Strenggläubigkeit. Hervorhebung verdienen in dieser Beziehung die Farça del sacramento de las Cortes de la Inglesia (vom Sacrament des Gerichtshofs der Kirche), welche die Bekehrung des gesunden Menschenverstandes (Entendiemento) zur rechtgläubigen Kirche zum Gegenstand hat.

Die Autos, welche ursprünglich in der Kirche, später auf feststehenden Gerüsten im Freien stattfanden, wurden zu dieser Zeit auch auf beweglichen Bühnen (carros) zur Darstellung gebracht. Der Carro hatte ursprünglich (wie Kleiu nach Pedroso berichtet)*), die Form eines großen von vier Thürmen flankirten Castells mit überragenden Mittelthurm. Das Gestell aber ruhte auf einem im Centrum angebrachten beweglichen Rade. Diese Einrichtung mußte jedoch einer anderen weichen, auf die ich später zurückkomme.

Während so die nationale spanische Dichtung fast ganz in die Hände der Berufsschauspieler kam, so daß die Bühnendirectoren wohl auch den Namen Autores erhielten, unter denen nach Rojas besonders die Tolediner Bautista, Juan Correa, Herrera und Pedro Navarro glänzten, erhob sich zu gleicher Zeit die classisch-italienische dramatische Dichterschule von Sevilla zu größerer Bedeutung. Die Fruchtbarkeit dieser Dichter, zu denen Juan de Malara, Guevara, Guttiere de Cetina und Pedro Simon de Abril gehören, geht aus den Worten Juan de la Cueva's hervor, welcher, was zwar nicht buchstäblich zu nehmen sein wird, sagt, daß Juan de Malara allein „mil Tragedias" auf die Bühne gebracht habe (von denen sich tragisch genug nur der Name einer einzigen „Absalon" erhalten hat). Von dem Dominikanermönche Geronimo Bermudez aus Galicien, welcher um 1589 gestorben sein soll, sind dagegen 2 Tragödien, die er unter dem Pseudonym Antonio Silva herausgab: Nise lastimosa und Nise laureadada**) erhalten geblieben. Sie behandeln die Geschichte der unglücklichen Iñes de Castro, also einen

*) a. a. O. S. 248.

**) Madrid, 1577. Auch bei Ochoa, Tesoro del Teatro españ. I.

modernen Stoff in antikisirender Form, so daß ihr sogar die Chöre nicht fehlen durften. In letzteren legte er auch den Grund zu den Vers- und Reimkünsteleien, die in dem spanischen Drama nun Platz griffen und das Publicum daran gewöhnten, von diesem vor Allem musikalisch-lyrischen Reiz und Wechsel zu fordern.

Der Umstand, daß sich die Nation und eben darum auch die Bühne gegen diese gelehrte Dichtung ganz ablehnend verhielt, mochten einem einsichtigen und talentvollen Anhänger derselben es nahe legen, eine Versöhnung und Verschmelzung derselben mit der volksthümlichen Richtung anzubahnen, wozu schon Juan de Malara den Weg gezeigt hatte.

Juan de la Cueva, 1550 zu Sevilla geboren, und einer angesehenen Familie entstammend, hatte sich bereits in verschiedenen Dichtungsarten mit großer Anerkennung hervorgethan, als er 1588 den ersten und, wie es scheint, einzigen Band seiner Comedias herausgab*). Von seinen übrigen Schriften sei hier nur noch seiner 1606 in Form eines Lehrgedichtes veröffentlichten Poetik**) gedacht, bei welcher freilich zu berücksichtigen ist, daß sie also schon mit im Hinblick auf die Werke Lope de Vega's geschrieben wurde. Die Comedias wie überhaupt die ganze poetische Wirksamkeit Juan de la Cueva's haben eine sehr verschiedene Beurtheilung erfahren, je nachdem man seine Dichtungen mehr als Ganzes oder in ihren Einzelheiten in Betracht zog. Wie man aber immer von ihnen denken mag, jedenfalls haben sie dem nationalen Drama der Spanier, wie es sich bald darauf unter Lope de Vega entwickelte, mehr noch als alle früheren Erscheinungen dieser Art die bestimmte Richtung und Form angewiesen. Dies möchte nach dem Datum ihres Erscheinens im Druck zweifelhaft sein, doch ist anzunehmen, daß diese Stücke wenigstens zum Theil sich bereits früher auf der Bühne gezeigt. Juan de la Cueva war sich auch selbst dieses Antheils bewußt; da es in seinem Ejemplar poetico heißt: „Der Grund, weshalb die Gesetze der Komödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können, wir führten viel-

*) Las comedias de Juan de la Cueva, primera parte. Sevilla, 1588.
**) Ejemplar poetico.

mehr diese Neuerungen in Uebereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erfordernissen ein und befreiten uns von jenem Herkommen, welches zwang, so viele verschiedene Dinge in den Zeitraum nur eines Tages einzuengen. Denn ohne jene alten Dichter und die Griechen und Römer, denen sie nachahmten, herabzusetzen, ohne das viele Vortreffliche, was sie geleistet haben, verkennen zu wollen, muß man gestehen, daß ihre Komödien ermüdend und nicht anziehend und sinnreich genug waren. Als daher die Talente zunahmen, die Künste sich besserten und Alles eine umfangreichere Gestalt gewann, gab man mit Recht die Weise jener Zeit auf, um eine neue, der unsrigen entsprechende zu wählen. Juan de Malara war der Erste, der sich in seinen Tragödien in etwas vom Zwange der antiken Regeln befreite. Mir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst, die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Acten einen abgenommen und die Acte auf Jornadas zurückgeführt zu haben*). Warum aber? Zwang uns nicht Veränderung der Zeit und ihres Geschmackes auch unser Verfahren zu ändern und mannichfaltiger zu machen? Und kann man läugnen, daß Erfindung, scherzhafte Anmuth und sinnreiche Disposition eigenthümliche Vorzüge der neueren Komödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, eine dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an ergötzlichen Verwickelungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen sie beleidigen heißt. In historischen Begebenheiten sind sie ausgezeichnet, in geistlichen Lebensläufen vortrefflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen die Einsichtsvollen unseren Komödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannichfaltigkeit ihres Inhaltes den Vorrang ein"**).

Was Juan de la Cueva hier als neues Gesetz bezeichnet, wurde freilich von ihm mehr nur im Sinne der Willkür ausgeübt; sowohl

*) Juan de la Cueva kann dies von sich nur im Gegensatze zu den übrigen Dichtern der Sevillaer Schulen gesagt haben, da sonst diese Neuerungen schon älteren Datums waren.

**) Nach Schack's Uebersetzung (a. a. O.), Th. I. S. 278.

was die Form, als was den Inhalt betrifft. In Bezug auf die erstere zog er fast alle lyrischen und epischen Vers- und Strophenbildungen heran, da seine Sprache sich abwechselnd in Redondillen, Jamben, dem verso sciolto, in Octaven, Terzinen, Canzonen, Romanzen, Quintillen und Glossen bewegt.

Wohl beruhten selbst noch in der Blüthezeit des spanischen Dramas auf dieser Mischung charakteristische Eigenthümlichkeiten der metrischen Structur desselben; hier aber, in der willkührlichen Verbindung epischer und lyrischer Elemente, trat vor Allem der Mangel an dramatischer Kraft und Einsicht daraus hervor. Willkür machte sich aber auch sonst noch bei ihm in der Häufung und Anordnung der Begebenheiten geltend, welche nicht durch planmäßige, folgerichtige, einheitliche Entwicklung und durch Kraft und Wahrheit der Motivirung, sondern durch möglichst bunten, abenteuerlichen, phantastischen Wechsel der Ereignisse und die Stärke der Contraste zu wirken und zu fesseln strebten. Juan de la Cueva gehörte zu den Dichtern, welche überall Wirkung wollen, ohne zu erwägen, welche Wirkung am Platze ist; daher es seinen Dichtungen nicht an glänzenden Einzelheiten, wohl aber dem Ganzen an Harmonie und Zweckmäßigkeit fehlt.

Cueva's Dramen lassen sich eintheilen in solche, deren Stoffe der Geschichte, und in solche, bei denen diese den ritterlichen Romanzen entnommen sind. Die ersteren erscheinen im Ganzen gelungener, weil er hier, durch geschichtliche Treue gebunden, vor phantastischen Ausschreitungen mehr geschützt war. Zu ihnen gehören: Der Tod des Ajax, Telemon, die Plünderung Roms (El saco de Roma) Mucius Scaevola und die Virginia. Das letztgenannte Stück wird allgemein als sein bestes bezeichnet. Von den Romanzendramen mögen Bernardo del Carpio, die Infanten von Lara, die Belagerung von Zamora (El cerco de Zamora) genannt werden, welches letztere wohl alle anderen an Häufung abenteuerlicher Begebenheiten übertrifft. Von den der bürgerlichen Sphäre angehörenden Stücken hebt Klein vor allen den Verläumder (El infamador) wegen der größeren Kunst der Behandlung, Schack aber nur deshalb hervor, weil in ihm, allem Anschein nach, das Vorbild zu Tirso de Molina's berühmtem Burlador de Sevilla (der Verführer von Sevilla) vorliegen dürfte.

Die Dramen la Cueva's bieten auch noch dadurch ein gewisses Interesse, daß man durch sie einigen Aufschluß über die damaligen Theaterzustände Sevilla's erhält. Aus den ihnen beigedruckten Anmerkungen geht nämlich hervor, daß das Theater im Garten der Doña Elvira damals der beliebteste Schauplatz dort war, daß es daselbst aber noch zwei andere Theater Las Atarazanas und den Corral del Don Juan gab und zwischen 1579—81 die Truppen des Alonso Rodriguez, des Alonso de Cisnero, des Pedro de Saldaña und des Alonso de Capila hier spielten*).

Auch Cueva's Dramen mußten bei ihren Erfolgen wieder vielseitige Nachahmung finden. Moratin gibt in seiner Coleccion de piezas dramaticas anteriores de Lope de Vega eine ganze Liste hierher gehöriger Dichter, unter denen nicht wenige von der Sevilla'schen Schule sind, wie Berrio, Francisco de la Cueva, Loyola, Mejea, ein Commendadore Vega u. A. Doch weiß man weder über sie noch über ihre Werke etwas Näheres. Etwas eingehender sind wir über die Lebensverhältnisse zweier Männer unterrichtet, die, beide Valencianer, wie Schack sagt, la Cueva's Bestreben theilten, die höhere Poesie auf der spanischen Bühne heimisch zu machen. Es sind Micer Andres Rey de Artieda und Christoval de Virues.

Rey de Artieda, geb. 1549, gest. 1613, erlangte schon in seinem 15. Jahre den Doctortitel, lehrte an der Universität zu Barcelona Astronomie, trat dann in Kriegsdienste, zeichnete sich in der Schlacht bei Lepanto aus und scheint den letzten Theil seines Lebens in Valencia zugebracht zu haben, wo er seine Mußestunden der Dichtung widmete. 1581 trat er hier mit seiner Comedia de los amantes de Teruel**) hervor, welche zugleich das einzige von ihm erhalten gebliebene Drama ist. Man nennt von ihm noch Los incantos de Merlin, Amadis de Gaula und El principe vicioso. Artieda besaß ein ungleich bestimmteres Gefühl für Reinheit der Form als la Cueva, was ihn zu einer größeren Einfachheit und Regel-

*) Siehe hierüber das Ausführlichere bei Klein (a. a. O.) II. S. 193 u. f.; und Schack (a. a. O.) I. S. 277.

**) Derselbe Gegenstand wurde später von Montalvan und von Tirso de Molina behandelt und Hartzenbusch hat das gleichnamige Stück des letzteren mit dem Artieda's verglichen.

mäßigkeit der Anordnung seines Stoffes bestimmte. Zugleich war es ihm vorzugsweise um Entwicklung der Charaktere und eines mächtigen Pathos zu thun, was dem uns erhaltenen Werke einen bedeutenden Platz unter den gleichzeitigen Erscheinungen des Dramas sichert. In noch größerem Ansehen bei den Zeitgenossen scheint aber der zweite der obengenannten Dichter gestanden zu haben.

Christoval Virues, 1548 geb., 1610 gest., kämpfte ebenfalls mit in der Schlacht bei Lepanto, sowie später bei Noverino und zu Lande unter Don Juan de Austria. 1579 erschien (nach Moratin) seine Semiramis und seine Cassandra, 1580 der Attila, 1581 die Marcela und Dido; eine Gesammtausgabe seiner Werke aber 1609 in Madrid*), welche ebenfalls nur jene fünf Stücke enthält. Cervantes und Lope de Vega sind voll ihres Lobes. Schack vermag diesem Urtheile nicht beizutreten. Klein in seiner entweder panegyrischen oder ganz absprechenden Weise behandelt sie ziemlich verächtlich. Virues wollte nach seinen eigenen Worten, die höchste Feinheit der alten und neuen Kunst zu vereinen suchen, wobei er sich aber vorzugsweise an Seneca und Juan de la Cueva hielt und die Fehler beider noch überbot. Während seine vier ersten Dramen hierdurch an Ueberladenheit, an Häufung von Ueberraschungen und Contrasten leiden, ist das letzte ganz in der Weise des Seneca gehalten, daher auch mit Chören versehen und wieder in 5 Acte getheilt. Die in den übrigen festgehaltene Eintheilung in drei Jornadas rührt übrigens nicht von ihm, sondern von Francisco de Avendaño her.

Auch der als lyrischer Dichter berühmte Lupercio Leonardo de Argensola**), geb. 1565 zu Barbastro in Aragonien, gest. 1613, vermochte den Einwirkungen des aufblühenden Dramas nicht ganz zu widerstehen. Von seinen drei Jugendarbeiten dieser Art: Filis, Isabela und Alexandra, welche 1585 in Madrid, wo er sich damals aufhielt, zur Aufführung gelangten,

---

*) Obras Tragicas y liricas. — Näheres über Virues siehe außer bei Schack (a. a. O.) I. S. 209 und Klein (a. a. O.) IX. S. 220 bei Münch-Bellinghausen, Virues' Leben und Werke. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. II. S. 139.

**) Leonardo ist der Familienname des Vaters, Argensola der der Mutter. — Näheres über ihn s. bei Lemcke a. a. O. II. S. 499, III. S. 98.

sind nur die letzten zwei erhalten geblieben*). Trotz des außerordentlichen Erfolgs, der diesen Dramen zu Theil wurde, scheint er sich nicht weiter auf diesem Gebiete versucht zu haben. Er schloß sich der von Virues in seinen ersten vier Dramen eingeschlagenen Richtung an, indem er la Cueva in der phantastischen Häufung des Begebenheitlichen zu überbieten suchte. Das Vorherrschen der Octavenform beweist allein, daß hier ein dramatischer Fortschritt nicht wohl zu finden ist, gleichwohl hat Klein, welcher sich auf den Standpunkt des Widerspruchs zu stellen liebte, im Gegensatze zu Martinez de la Rosa, Argensola eine hohe dramatische Bedeutung beizulegen gesucht. Immerhin sind diese Dramen schon deshalb von Wichtigkeit, weil sie auf einen noch ungleich größeren Dichter, auf Cervantes, einen bedeutenden Eindruck ausübten, der sie sehr hochschätzte. Doch ist es wohl hauptsächlich die Schönheit der Sprache gewesen, welche Cervantes zu diesem Urtheil bestimmte, da auch er der Octavenform in der uns von ihm erhalten gebliebenen Numancia einen leider zu großen Raum gestattet hat.

Miguel de Cervantes Saavedra**) wurde in den ersten Tagen des October 1547 in Alcalá de Henáres geboren und nachweislich am 9. desselben Monats getauft. Er war der jüngste von vier Geschwistern. Sein Vater, der einer dem Stande der Hijodalgos angehörenden Familie entstammte, lebte in ärmlichen Verhältnissen. Seine Mutter, Doña Leonora de Cortinas gehörte einer Familie an, aus der, wie man glaubt, auch Lope de Vega's erste Gattin hervorging. Er würde hierdurch dem Manne verwandt geworden sein, dessen dramatisches Genie dem seinen auf diesem Gebiete hindernd in den Weg treten sollte. Wie Cervantes selbst erzählt, fühlte er sich schon früh von einer großen Liebe zum Studium und

*) Im 6. Bande von Sedano's Parnasso español abgedruckt.

**) Eine vorzügliche Lebensbeschreibung des großen Dichters hat Navarete in der vierten der von der span. Akademie veranstalteten Ausgaben des Don Quijote 1819 (übersetzt von Viardot und von Roscoe in's Französische und Englische) geliefert. Außerdem haben eingehend über ihn berichtet: Gregorio Maya y Siscar (in der Londoner Ausgabe 1738); Vicente de los Rios (in der Madrider Ausgabe von 1782 u. 87); Pellicer (in der Madrider Ausgabe von 1797); Ariban (in der Madrider Ausgabe von 1846); Emile Chasles, Michel de Cervantes, Paris 1866; sowie Schack (a. a. O.) I. S. 310; Ticknor (a. a. O.) I. S. 481; Bouterwek, S. 328; Lemcke (a. a. O.) I. S. 371, III. S. 112; Klein (a. a. O.) IX. S. 258.

zur Dichtung ergriffen. Auch erhielt er sehr zeitig die ersten Eindrücke vom Theater und zwar durch keinen Geringeren als Lope de Rueda. Nachdem er die Universität Salamanca verlassen hatte*), bezog er die Gelehrtenschule des berühmten Humanisten Lopez de Hojos in Madrid, der ihn auch zuerst als „seinen theuren und vielgeliebten Schüler" in die Dichtung und in die Oeffentlichkeit einführte (gelegentlich der Beschreibung der Todtenfeier der Königin Isabella de Valois, in welche Lopez de Hojos verschiedene poetische Beiträge des Cervantes mit aufnahm). Im Dienste des Prälaten und nachmaligen Cardinals Giulio Acquaviva kam Cervantes später nach Rom. Wie so viele junge Spanier wurde auch er, von glühendstem Patriotismus erfüllt, in den Kriegsstrudel gerissen. Er trat (gegen 1570) in den Seedienst und kämpfte in der Schlacht bei Lepanto, wo er zu den Tapferen gehörte, welche das türkische Admiralschiff enterten. Zwar mußte er diese Ehre mit dem Verlust seiner linken Hand bezahlen, doch blieb dieses Zeugniß, Theilnehmer an der glorreichsten Begebenheit seiner Zeit gewesen zu sein, sein höchster Stolz bis zum Tode. Auch hinderte ihn dieser Unfall nicht an der weiteren Betheiligung am Kriege. Erst 1575 erbat er die Erlaubniß, nach seinem Vaterlande zurückkehren zu dürfen. Die Empfehlungsbriefe, welche ihm der Herzog von Sesa und Juan de Austria an den König mitgaben, um ihn bei diesem der Beförderung anzuempfehlen, wurden ihm aber verderblich. Er gerieth in Gefangenschaft von Piraten, die hierdurch zu der Annahme bewogen wurden, daß seine Person von großer Wichtigkeit sei. Man glaubte daher ein hohes Lösegeld von ihm erpressen zu können und behandelte ihn mit besonderer Härte. So blieb er bis 1580 in Algier. Es war eine Leidenszeit, welche aber gerade die hohen und seltenen Eigenschaften seines Charakters und Herzens zu voller Entwickelung brachten, seinen Muth, seine Ausdauer, seine unerschöpfliche Erfindsamkeit, seine Hochherzigkeit und Entsagung. Die in ihrem romantischen, an's Wunderbare streifenden Wechsel interessante Geschichte seiner Leiden und Schicksale muß übergangen

*) Wogegen sich Klein in der Annahme gefällt, daß Cervantes weder die Universität von Alcalá, noch die von Salamanca besucht, sondern erst bei Lopez de Hojos Latein gelernt habe.

werden. Er selbst hat sie theils in seiner Novelle vom Gefangenen, theils in dem Schauspiele El trato de Argel zu lebendigster Darstellung gebracht, obwohl sich Wahrheit und Dichtung hier mischen. Endlich befreit, war er kaum in sein Vaterland zurückgekehrt, daß er ihm seinen Arm auch schon wieder auf's Neue weihte, indem er sich an den Kriegszügen von 1581—83 betheiligte. Zugleich regte sich aber der dichterische Geist jetzt in ihm mit nicht mehr zu unterdrückendem Schaffensdrange. Es entstand der Schäferroman Filena, von dem jedoch nichts als der Name erhalten geblieben ist; ihm folgte (1584) die Galatea, die sich aber noch ganz in den Geleisen der Modedichtung bewegte, die Verirrungen der Gattung theilte und die Größe seines dichterischen Genius nur hier und da in den Einzelschilderungen verrieth. Er verherrlichte darin eine Dame, Doña Catalina de Palacios Salazar y Vasmediana, mit der er sich noch in demselben Jahre vermählte. Die ärmlichen Verhältnisse, in denen er lebte, die Aussichtslosigkeit eine Anstellung zu erhalten, mußten ihn darauf denken lassen, sich durch seine schriftstellerische Thätigkeit ein besseres Einkommen zu sichern. Schon damals wurde die Bühnenschriftstellerei als die einträglichste angesehen, obschon die Theater schlecht genug zahlten. Doch wurde Cervantes ohne Zweifel auch noch durch Neigung wiederholt zur Bühne getrieben, von der er jetzt in Madrid, in dessen Nähe er lebte, neue und bedeutendere Eindrücke empfing. Es entstanden so eine Reihe von Schauspielen (er selbst spricht von 20—30), von denen bis jetzt nur zwei bekannt worden sind: El trato de Argel und La Numancia*). Der materielle Erfolg dieser Arbeiten kann kein zu großer gewesen sein, da er 1588 diese Beschäftigung gegen die untergeordnete Stellung eines Untercommissärs bei dem Lieferungswesen für die indische Flotte aufgab, welche er später mit der kaum besseren eines Einnehmers der Gefälle im Königreich Granada vertauschte. 1598 zog er sich wegen eines gegen ihn anhängig gemachten Processes, der ihn zeitweilig (1597) sogar in's Gefängniß

*) Von den übrigen sind nur folgende Namen bekannt: La batalla naval, la Jerusalen, la gran Turquesca, la comedia de la Amaranta ó la del Majo, el bosque amoroso, la unica y bizarra Arsinda und la Confusa, die Cervantes wiederholt rühmt und als eine gute unter den besten Comedias de capa y espada bezeichnet.

gebracht hatte, in's Privatleben zurück. 1603 erschien er am Hofe zu Valadolid, um die gegen ihn erhobenen Verläumdungen niederzuschlagen und eine neue Anstellung nachzusuchen. Das letztere ohne Erfolg. Gleichwohl folgte er 1606 dem Hofe bei seiner Uebersiedelung nach Madrid. Inzwischen hatte er sich ganz seinen literarischen Arbeiten gewidmet, als deren Frucht 1605 sein Don Quijote erschien, eine Dichtung, welche ihn trotz aller dagegen gerichteten Angriffe, (Gongora's, Christoval Juarez de Figueroa's, Estevan Manuel de Villegas' und Anderer) rasch zu einem der angesehensten Dichter der Zeit, ja zu einem der größten Dichter aller Zeiten und Völker erhob. Ihm folgten 1613 seine Novelas exemplares, die seinen Dichterruhm noch befestigten *). Cervantes hatte mit diesen Werken das ihm eigenste Gebiet betreten, das er nie wieder hätte verlassen sollen. Im Jahre 1614 erschien El viage al Parnaso (Reise zum Parnaß), ein lehrhaft satirisches Gedicht von zum Theil burleskem Charakter im Gewande geistvoller Allegorie und in Terzinen verfaßt, zu dem er die Anregung von Cesare Caporali's Viaggio in Parnasso erhalten haben mochte. Apollo fordert darin die guten Dichter auf,

*) Diese Novellen sind deshalb für die Geschichte des Dramas von Wichtigkeit, weil sie eine Fundgrube für die späteren Dramatiker wurden. Graf Schack gibt (a. a. O.) I. S. 332 ein Verzeichniß der hauptsächlichsten darnach gedichteten Dramen, von dem ich Folgendes aushebe:

Nach der Gitanella de Madrid wurden die gleichnamigen Stücke des Montalvan und des Solis verfaßt, auch Wolf's Preciosa, sowie Middleton und Rowley's Spanish Gipsey.

Nach der Illustre fregona das gleichnamige Stück des Lope de Vega, des Vicente Esquerdo und Cañizares, sowie die Hija del Mesonero des Diego Figueroa y Cordoba.

Nach dem Licendiado vidriero das gleichnamige Stück des Moreto.

Nach der Señora Cornelia, Tirso de Molina's Quien dá luego dá dos veces, sowie The chances von Beaumont und Fletcher.

Nach dem Zeloso Estremeño die gleichnamigen Stücke des Lope de Vega und Montalvan.

Nach Fuerza del sangue das gleichnamige Stück des Guillen de Castro und la force du sang von Hardy.

Nach dem Amante liberal das gleichnamige Stück von Bouscal und de Beys, sowie das der Scudéry.

Nach dem Dos doncellos die Deux pucelles des Rotrou und Love's pilgrimage von Beaumont und Fletcher.

mit ihm die schlechteren vom Parnaß zu vertreiben. Merkur erscheint zu diesem Zweck bei Cervantes, und dieser findet hierdurch Gelegenheit, ein literarisch-poetisches Gericht zu halten, was in zum Theil panegyrischer, zum Theil satirischer Weise geschieht. In einem Anhange (Adjunta al Parnaso), in Form eines Gesprächs zwischen Cervantes und einem unglücklichen jungen Theaterdichter, Pancracio de Roncesvalles, handelt es sich hauptsächlich um die neuen Bühnenstücke des ersteren. Cervantes hatte sich nämlich um diese Zeit trotz des Erfolgs seines Don Quijote *) der dramatischen Dichtung wieder zugewendet, wahrscheinlich unter dem Eindrucke der Erfolge Lope de Vega's **). Das war um so gewagter, als er, trotz der hohen Meinung, die er von dem Talent des letzteren hatte, im 48. Capitel seines Don Quijote den Zustand der damaligen Bühne, die doch hauptsächlich durch Lope de Vega vertreten war, ziemlich unumwunden angegriffen hatte. Mit Recht mußte man nun von ihm etwas um so viel Besseres und Bedeutenderes erwarten. Die Ablehnung, die er von den Bühnen erfuhr, kann zwar kaum allein in der Beschaffenheit dieser Dichtungen gelegen haben, weil man ohne Zweifel schlechtere Comedias, als die seinigen gab und seine Entremeses zu den besten ihrer Art zählen, aber wahr ist es dennoch, daß Cervantes in seinen acht neuen Comedias die von ihm angegriffenen Fehler des damaligen Dramas nicht vermied, sondern geflissentlich überbot, die Schönheiten Lope de Vega's aber entfernt nicht erreichte. Ersteres ist sogar in einem Grade geschehen, daß Blas Nasarre hierdurch zu der Annahme bewogen wurde, Cervantes habe mit diesen Dramen den verderbten Geschmack der Bühne ebenso geißeln wollen, als in seinem Don Quijote den der damaligen Ritterromane und des ihm Beifall spendenden Publicums. Wenn

*) Doch war der Erfolg in Spanien zu seiner Zeit keineswegs so groß als er später noch wurde. Von 1605 bis 1611 waren nur 4 Ausgaben erschienen, von da allein in Spanien über 400; außerdem 200 Uebersetzungen in's Englische; fast ebensoviel in's Französische, gegen 100 in's Italienische, mehr als 80 in's Portugiesische, 70 in's Deutsche.

**) Daß er durch seine materielle Lage dazu gedrängt worden wäre, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil er damals 8 Comedias und 10 Entremeses hintereinander schreiben konnte, ohne von ihnen auch nur ein einziges bei der Bühne angebracht und ein Einkommen davon bezogen zu haben.

Blas Nasarre sich hierin aber im Ganzen auch irrte, so ist doch nicht zu verkennen, daß Cervantes den Geschmack des damaligen Theaters hier und da wirklich ironisirte. Dies ist z. B. in auffälliger Weise in der Comedia La entretenida (die Unterhaltsame) geschehen, in welcher im Gegensatz zu der üblichen Lustspielpraxis auch nicht ein einziges der darin dargestellten Liebesverhältnisse einen mit der Ehe abschließenden Ausgang nimmt. Cervantes gab diese Dramen 1615 durch den Druck heraus*), nicht ohne seinem Unmuth über das Verhalten der Theater im Vorworte Ausdruck zu geben. „Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Komödien zu werfen, sowie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen worden waren, und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, dem erleuchteten Sinne anderer, weniger engherziger und einsichtsvollerer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie an den Buchhändler. Er bezahlte sie mir nach Gebühr und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Plackereien mit Schauspielern gehabt hätte."

Kurze Zeit früher (1614) war ihm ein gewisser Alonso Fernandez de Avellaneda mit der Herausgabe des in der Vorrede zu seinen Novellen bereits angekündigten zweiten Theiles des Don Quijote zuvorgekommen, worin er den großen Dichter zugleich in schmählicher Weise angegriffen hatte. Avellaneda hatte sich damit aber nur selber geschadet, da sein Buch, das nicht ohne Züge großen Talentes ist, sonst sicher eine größere Beachtung gefunden haben würde. Auch wurde es kurz darauf (1615) durch des Dichters eigene Fortsetzung wieder völlig verdunkelt. Nur ein Jahr später, nachdem er nur eben die letzte Hand an seinen Schäferroman Persiles und Sigismunda gelegt, ward aber dieser dem Leben entrückt. Das Todes-

*) Ocho Comedias y ocho Entremeses, Madrid 1615. — Erst 1749 erschien ebendaselbst eine neue Auflage in zwei Bänden. Eine eingehende Behandlung haben sie bei Klein (a. a. O.) gefunden, welcher jenen 8 Entremeses, nach dem Vorgange des Aureliano Fernandez Guerra, noch drei fälschlich dem Lope zugeschriebene Entremeses zugefügt: Los hobladores (die Großsprecher), la Carcel de Sevilla (das Gefängniß von Sevilla), El hospital de los podridos (das Spital der Mißmuthigen). Das erste hat H. Kurz in seine Uebersetzungen mit aufgenommen. Das zweite ist noch deshalb von besonderem Interesse, weil es an Begebenheiten aus der Gefangenschaft des Dichters von 1597 anknüpft.

jahr Shakespeare's sollte auch seinem Streben ein Ziel setzen. Von einer peinlichen Krankheit ergriffen, hatte er sein Ende schon länger kommen gefühlt. Die Schatten des Todes vermochten aber die Heiterkeit seines Geistes nicht zu verdüstern. Dies bezeugt das nur wenige Tage vor seinem Tode geschriebene Vorwort zu der genannten letzten Dichtung. „Und so lebet denn wohl, ihr Scherze," heißt es am Schlusse derselben, „leb' wohl, du fröhlicher Traum, lebt wohl, heitere Freunde, denn ich fühle, daß ich dem Tode mich nähere und habe keinen anderen Wunsch, als in jener Welt euch glücklich wieder zu sehen."

So einstimmig das Urtheil über die späteren dramatischen Werke des Dichters auch ist, so sehr weichen die Urtheile über den Werth und die Bedeutung seiner beiden früheren Dramen von einander ab. Auch hier liegt der Grund zumeist darin, daß man dieselben bald mehr auf ihren allgemeinen poetischen Werth, bald nur auf ihren dramatischen Werth hin prüfte*). Der Streit bewegt sich eigentlich nur um die Numancia. Der großartige Wurf dieser Dichtung, das

*) Ticknor's Beurtheilung scheint mir daher die geringschätzige Abfertigung, die ihm von einigen Seiten, besonders von Ludwig Lemcke (a. a. O. IV. Bd., S. 115) zu Theil geworden ist, nicht verdient zu haben. „Seine Urtheile über den großen Dichter," heißt es bei letzterem, „sind fast durchgehend unter aller Kritik. Die beinahe wegwerfende Art, mit welcher er z. B. über die Numancia (S. 499) spricht, ist allein hinreichend, seinen Mangel an durchgebildetem Geschmack zu documentiren." Ticknor hatte hier aber gesagt: „Schlegel spricht von Cervantes' Numancia wie von einem der ersten Stücke nicht nur der altspanischen Bühne, sondern auch der gesammten neueren Dichtung. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, daß diese Ansicht die herrschende werden wird. Gewiß aber hat das ganze Stück das Verdienst der Eigenthümlichkeit und ruft an sehr vielen Stellen in seinem Leser oder Hörer die tiefste Gemüthsbewegung hervor. Man kann es daher ungeachtet des Mangels an dramatischem Geschick und Anpassung an die Bühne, als einen Beweis der Dichtergaben des Verfassers betrachten, sowie als eine kühne Anstrengung, die spanische Bühne zu der Zeit, wo es gedichtet wurde, aus dem niederen Zustande zu erheben, in welchem sie sich damals befand." Im Einzelnen hebt Ticknor dann noch die Scene hervor, in welcher der Zauberer Marquino die Seele eines eben auf dem Schlachtfelde Verschiedenen wieder zurück in den Leib desselben zwingen will, um sie das Geschick der belagerten Stadt voraus verkünden zu lassen. „In den Zaubersprüchen des Marlow'schen Faust," heißt es hier, „findet sich nichts, was an Würde dem zu vergleichen wäre. Auch heischt Shakespeare nirgendwo von uns ein so seltsames Mitgefühl mit dem blutigen Haupte, welches widerwillig an Macbeth's Tafel emporsteigt, um dessen schuldbewußte Fragen zu beantworten, wie Cervantes es uns

stilvolle mächtige Pathos, die Kraft und Kunst der Darstellung des Einzelnen wird Jedermann zugeben — und gewiß sind dies Eigenschaften, welche die Bedeutung einer dramatischen Dichtung außerordentlich steigern, aber doch noch nicht eigentliche dramatische Eigenschaften sind, wie sie bei anderen Dichtungsarten ja ebenfalls vorkommen können. Nur zu oft werden aber diese und andere allgemeinen poetischen Schönheiten, z. B. lyrische, epische, rhetorische oder auch ethische mit dramatischen verwechselt. Es darf uns hierbei nicht irre machen, daß auch schon diese Schönheiten von der Bühne herab zuweilen eine große Wirkung ausüben. Dies beweist eben nur, daß die theatralischen Eigenschaften mit den dramatischen nicht immer identisch sind, ebensowenig wie einzelne große dramatische Züge schon ein großes dramatisches Ganzes machen. Cervantes hat über die Fehler des damaligen Dramas einzelne sehr richtige Bemerkungen gemacht, aber weder sie, noch die uns von ihm erhalten gebliebenen dramatischen Werke lassen erkennen, daß er so viel tiefer in das Wesen des Dramatischen eingedrungen wäre, um sich hierin wesentlich über seine Vorgänger zu erheben. Denn was das erstere betrifft, so spricht die Ueberschätzung, die er den Dramen Argensola's zu Theil werden läßt, schon dagegen; und was das letztere angeht, der übermäßige Gebrauch, den auch er von der ganz undramatischen Octavenform in seiner Numancia macht; gegen beides aber, daß er es für einen so großen dramatischen Fortschritt halten konnte, die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele durch allegorische Figuren zu äußerer Darstellung gebracht zu haben. Ein Fortschritt war es allerdings, daß er erkannte, wie es im Drama von großer Wichtigkeit sei, die inneren Beweggründe und Conflicte, aus denen die äußeren Handlungen entstehen, mit zur Darstellung zu bringen, allein er wendete hierzu keineswegs die geeigneten Mittel an und stand noch ganz unter mittelalterlich-scholastischem Einfluß dabei. Daher er die Allegorie auch nicht blos in diesem Sinne anwendete.

Es wird von Cervantes mit Recht gerühmt, daß er sich hoch

---

für die leidende Seele empfinden macht, welche in's Leben zurückgerufen wird, um nun zum zweiten Male die Qualen der Auflösung zu erdulden.“ Ebenso rühmt Ticknor die Scene zwischen Morandro und Lira im 3. Acte.

über den befangenen Standpunkt seiner Nation und seiner Zeit zu erheben vermocht habe. Es ist dies zum Theil mit das, was die Größe seines größten Werkes, seines Don Quijote bildet, so wie es erklärt, warum dieses Werk ein Gemeingut aller Nationen und Zeiten werden und doch in der eigenen Zeit von der eigenen Nation verhältnißmäßig weniger geschätzt werden konnte. Auf dem Gebiete des höheren Dramas war er aber doch, nicht sowohl in den Lebensanschauungen, wohl aber in den dramaturgischen Anschauungen seiner Zeit noch befangen. Auch er glaubte dem Drama schon die geeignete poetische Form zu geben, wenn er die lyrischen und epischen Formen der Zeit darin aufnahm. Und selbst, nachdem das dramatische Genie Lope de Vega's neue Muster dafür aufgestellt hatte, vermochte er, wie seine Urtheile über sie und seine späteren Dramen beweisen, nicht zu erkennen, worin der dramatische Fortschritt derselben im Wesentlichen bestand. Er setzte ihren Werth und ihre Bedeutung doch hauptsächlich nur in ihre allgemein poetischen Eigenschaften, in ihre Anmuth und ihren Witz, in die zierlichen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denksprüchen vermischten Verse, in die beredte und wohl auch erhabene Sprache derselben, und erklärt ihre Ungleichheit lediglich aus der Nachgiebigkeit dieses Dichters an den Geschmack der Schauspieler, denen er überhaupt alle Fehler, die er an dem zeitgenössischen Drama zu rügen findet, aufbürdet.

Es kann aber der Bedeutung des Cervantes als epischer Dichter ebensowenig etwas rauben, wenn wir ihn im Drama nicht auf der vollen Höhe Lope de Vega's finden, als es diesem etwas von seinem Ruhm als dramatischer Dichter nimmt, daß er Cervantes auf dem Gebiete der Novelle entfernt nicht erreicht hat. In einer Geschichte des Dramas werden wir uns aber in unseren Urtheilen von der Bedeutung nicht beirren lassen dürfen, welche die hierhergehörenden dichterischen Persönlichkeiten auf einem anderen Gebiete erwarben, sondern lediglich diejenige zu erforschen haben, die ihnen in dem Entwicklungsgange des Dramas gebührt. Eben deshalb ziemt es sich andererseits schließlich noch auszusprechen, daß, welches auch immer der dramatische Werth der Numancia als einzelnes Kunstwerk sein möchte, Cervantes durch sie und durch Stücke ähnlicher Art, die er vielleicht noch geschrieben, immerhin einen reinigenden

und veredelnden Einfluß auf den Geschmack, den Stil und das Pathos der dramatischen Dichter seiner Zeit ausüben konnte und daher wohl auch ausgeübt hat. So wie es immerhin möglich ist, daß er für die Entwicklung der Comedia de capa y espada bahnbrechend wurde, worauf das über seine Comedia de la confusa von ihm ausgesprochene Urtheil vielleicht hinweist. Befremdend muß es allerdings sein, daß er dann später doch wieder so weit hinter den inzwischen von Lope de Vega aufgestellten Vorbildern zurückbleiben konnte. Schack hält von seinen späteren Comedias La entretenida und El laberinto de Amor für die besten*). Auch haben, wie schon gedacht, die Entremeses des Dichters die ungetheilteste Anerkennung gefunden**). Cervantes folgte darin dem Beispiele Lope de Rueda's. Sie sind theils in Prosa, theils in kurzen Redondillenversen geschrieben, mit kleinen Liedern untermischt und schließen zum Theil mit einem Tanz. Durchaus in volksthümlichem Tone gehalten, sind ihre Stoffe auch ganz unmittelbar dem Leben des Tages entnommen. Einigen liegen wohl auch alte Fabliaux zu Grunde. Sie sind ausgezeichnet durch lebensvolle Wahrheit der Charakteristik und Sittenschilderung, durch die Natürlichkeit und die dramatische Bewegtheit des Vortrags, durch den ergötzlichen Humor und die Ironie, von denen sie bewegt und durchdrungen sind. Ein Beispiel möge für alle sprechen.

---

*) Die Namen der übrigen sind El gallardo español (der tapfere Spanier), La casa de los zelos (das Haus der Eifersucht), El rufian dichoso (der glückliche Gauner), La gran sultana Doña Catalina de Oviedo und Pedro de Urde Molos. Klein geht (a. a. O.) in seiner Weise ausführlich auf dieselbe ein.

**) Es sind El retablo de las Maravillas (das Wundertheater), La cueva de Salamanca (die Höhle von Salamanca), El juez de los divercios (der Scheidungsrichter), El viejo zeloso (der eifersüchtige Alte), La guarda cuidadosa (der wachsame Posten), El rufian viudo, Llamado Trampagos (der Gauner Trampagos, als Wittwer), La eleccion de los alcaldos de Daganzo (die Dorfrichterwahl von Daganzo), El vizcaino fingido (der verstellte Biscayer). Die ersten vier dieser Entremeses sind von Schack, Spanisches Theater (Frankf. a. M. 1845, 2 Thle.) 1. Thl. übersetzt; das fünfte von Dohrn, Span. Dramen (Berlin, 1841—44, 4. Bde.) II. Bd. und alle acht von H. Kurz, Spanisches Theater von Rapp (Hildburgh. 1868, 5 Bde., II. Bd.). Siehe auch Alphonse Royer (Théâtre de Michel Cervantes, Paris 1862), welcher sämmtliche Dramen verkürzt in Prosa mitgetheilt hat.

Im Wundertheater (El retablo de las maravillas)*) gibt Chanfalla Montial, ein als Theaterdirector im Lande herumziehender Gauner, um den Leuten ihr Geld aus der Tasche zu spielen, vor, ein Wundertheater zu besitzen, auf welchem die unglaublichsten Dinge zu sehen und zu hören seien, doch nur für diejenigen, welche von reiner Geburt sind, wodurch der Dichter die Neugier, den Aberglauben und den Stolz seiner Landsleute auf reine, unbefleckte Abstammung verspottet. Der Regidor Juan Castrado, welcher grade das Hochzeitsfest seiner Tochter auszurichten im Begriff steht, zeigt sich bereit, auf diese wundersame Vorstellung die Honoratioren der Stadt zu sich einzuladen unter Vorausbezahlung der Kosten derselben. Eine zweite Scene führt zu der Vorstellung selbst. Juana Castrado, die Braut, hat eben noch Zeit, ihrer Cousine ans Herz zu legen, sich nicht etwa in Bezug auf ihre Geburt zu verschnappen, während die übrige Gesellschaft ohne Zweifel dieselben löblichen Vorsätze im Stillen gefaßt hat. Denn da jetzt Chanfalla die Wunderdinge verkündet, die sich nach ihm auf seiner immer leer bleibenden Bühne darstellen sollen, sucht die ganze Gesellschaft, den Bürgermeister an ihrer Spitze, obschon sie weder davon etwas sieht oder hört, sich in Ausdrücken des Entzückens, des Staunens oder der Furcht zu überbieten, je nachdem der Gegenstand das Eine oder Andere etwa bedingt haben würde. Läßt Chanfalla Simson an den Säulen seines Palastes rütteln, so verkriechen sich alle, um unter den Trümmern des mächtigen Baues nicht zerquetscht zu werden. Läßt er einen wüthenden Stier hervorbrechen, so werfen sie sich alle zu Boden und vor den Mäusen, die er hervorzaubert, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke zusammen. Ja als er zuletzt die Herodias tanzen läßt, nöthigt sogar der Alcade Benito Repollo seinen Neffen Lorenzo, die Sarabande mit dieser zu tanzen. Da wird die Festfreude plötzlich durch den Eintritt eines Quartiermeisters unterbrochen, welcher dem Bürgermeister die Ankündigung einer bevorstehenden Einquartierung bringt. Das Völkchen ist aber so ganz in dem Zauber des Wundertheaters befangen, daß man den

*) Nach Schack (a. a. O. III. S. 553) findet sich die Idee zu diesem Entremes in einem alten Volksschwank, der deutsch in dem Gedicht vom Pfaffen Amis enthalten ist.

Quartiermeister nun ebenfalls nur als eine Erscheinung desselben behandelt. Auf seine Protestationen verlangt man von ihm, daß er sich wenigstens selbst von dessen Zaubern überzeugen möge. Herodias wird wieder zum Tanze hervorbeschworen, bleibt aber für den uneingeweihten Quartiermeister natürlich eben so unsichtbar, wie für alle die Anderen, nur daß er allein sich offen dazu bekennt. Ein satirisches Lächeln durchläuft die Gesellschaft, dem der Stadtschreiber Pedro Capacho mit einem „Aha, basta ex illis est", die bezeichnende Auslegung gibt. „Ja, ja, ex illis est, ex illis est!" lächelt der Bürgermeister. „Ja, ja, der Herr Quartiermeister gehören zu denjenigen —" stimmt, sich die Hände reibend, Juan Castrado, der Festgeber, bei. Es hilft dem Quartiermeister nichts, daß er sich dieser Verspottungen zu erwehren sucht. „Basta, ex illis est!" ruft um so lauter Capacho. „Er gehört zu denjenigen, weil er nichts sieht," kreischt Benito. Dem Quartiermeister reißt die Geduld. Er zieht seinen Pallasch heraus und ruft: „Wenn ihr euch noch einmal zu sagen erdreistet, ich gehöre zu denjenigen, so schlage ich euch die Knochen entzwei." Benito hält sich durch den Zauber des Wundertheaters jedoch für gefeit. „Oho! Ketzer und Bastarde, sollten die wohl Courage haben? Nein, wir können's getrost sagen: ex illis est! ex illis est!" Da macht der Quartiermeister dem Spiele als Katastrophe ein Ende. Es entsteht ein furchtbarer Wirrwarr, unter dessen Schutz nun aber der Gauner Chanfalla, von diesem brillanten Abschluß entzückt, sich triumphirend zurückzieht.

Ueber die Theaterverhältnisse des vorliegenden Zeitraums liegen schon ausführlichere Nachrichten vor, besonders in Agustin de Rojas Villandrando's Viage entretenido (unterhaltsame Reise)*). Rojas, dessen bewegtes, abenteuerliches Leben ihn zeitweilig auch unter die Schauspieler gebracht, hat es als solcher geschrieben. Im Jahre 1611 mochte er diesen Beruf aber schon länger wieder aufgegeben haben, da er zu dieser Zeit öffentlicher Notar in Zamora war. Schack hat Auszüge aus jenem Buche gegeben**), aus denen erhellt, daß es damals acht verschiedene Arten von Schauspielern gab, die Rojas als bululu, ñaque,

*) Erste Ausgabe, Madrid 1603.

**) a. a. O. Bd. I. S. 252.

gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farandula und compañia unterscheidet. Der Bululu war ein einzelner Schauspieler, der die Honoratioren eines Dorfs um sich zu versammeln suchte und für die Recitation einiger Scenen ein paar Kupfermünzen erbettelte oder wohl auch einen Löffel Suppe erhielt. Naique nannte man eine Verbindung zweier Schauspieler, die über ein Auto und ein paar Loas verfügten, einen Bart von Pelz bei der Darstellung trugen und ein kleines Eintrittsgeld forderten. Die Gangarilla umfaßte schon mehrere Männer, von denen einer die Narren-, ein anderer die Frauenrollen spielte. Sie hatten Perrücken und Frauenkleider, welche letzteren sie sich aber meist erst dazu leihen mußten, und nahmen auch Lebensmittel an Zahlungsstatt. Bei dem Cambaleo befand sich schon eine Frau, welche zu singen verstand; auch waren die Darsteller mit einem Pack Kleidern versehen. Die Garnacha unterhielt neben der Dame noch einen Knaben, welcher die zweiten Frauenrollen zu spielen hatte. Ihr Repertoir und ihre Garderobe war bereits umfänglicher. Sie erhob schon Anspruch auf ein etwas höheres Eintrittsgeld, das aber auch sie unter Umständen in Naturalien nahm. Die Boxiganga bestand aus zwei Frauen und sieben Männern. Sie besaß mehrere Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen, das vierte für die Männer. Ihr Ruf war aber der beste noch nicht. Die Farandula bot hierin einen beträchtlichen Abstand. Sie übernahm die Fronleichnamsvorstellungen, die sie kaum unter 200 Ducaten gab, verfügte über drei Frauen, zwei Koffer Gepäck und einen großen Vorrath Komödien. Hier reisten alle auf Maulthieren oder in Karren und führten ein lustiges Leben. Erst die Compañias waren aber diejenigen Vereinigungen, auf welchen die Entwicklung des Theaters hauptsächlich beruhte. Ihre Mitglieder, an 18 Personen, waren durchschnittlich Leute von guter Herkunft, von Bildung oder großem Talent. Sie führten bis zu 300 Aroben (à 25 Pfund) Gepäck mit sich, besaßen ein Repertoir von mindestens 50 Stücken, reisten auf Maulthieren, Pferden oder in Kutschen und Sänften. Sie waren es fast ausschließlich, welche in den Corrales der großen Städte, den ersten stehenden öffentlichen Theatern in Spanien, spielten. Es geht aus diesen Angaben hervor, daß Frauen schon länger auf der spanischen Bühne heimisch waren. Wir begegneten ihnen schon in den An-

sängen derselben, da die Sieta Partidas nicht nur von Juglars, sondern von Juglaresas sprechen. Ja, in den Berichten über die Aufführungen der Stücke des Encina wird zum ersten Male hervorgehoben, daß die Frauenrollen darin von jungen Männern gespielt worden seien. Doch scheint es nicht, daß die Frauen darum jemals ganz von der Bühne in Spanien verschwanden, da, wie wir sahen, nur etwas später, eine vornehme Dame, die Tochter Gil Vicente's, als Schauspielerin berühmt werden konnte. Erst im Jahre 1565 entstand auch in Madrid ein feststehendes Theater. Die Brüderschaft der Passion (la confradia de la Pasion) erwarb nämlich hier um diese Zeit das Gerechtsam, in den Hofräumen, Corrales, der ihren Mitgliedern gehörigen Häuser in den Straßen del Sol und del Principe Schaugerüste aufzuschlagen, um dieselben zum Vortheil ihrer frommen Zwecke an Schauspielertruppen zu vermiethen. Zwei Jahre später erhielt die confradia de la soledad (vom Muttergottesbilde der Einsamkeit) ein ähnliches Privileg. Es entstand hieraus zwischen beiden Brüderschaften ein Streit, der 1574 durch ein Compromiß geschlichtet wurde, welches die Einnahme aller dieser Corrales zum dritten Theile der Brüderschaft de la soledad und zu zwei Drittheilen der de la Pasion überwies. Diese Ueblichkeit, die theatralischen Darstellungen mit einem wohlthätigen Zweck zu verbinden, wurde in anderen Städten bald nachgeahmt, zunächst von Sevilla. Sie trug unstreitig viel dazu bei, die sich gegen sie erhebenden Anfeindungen abzuschwächen. Die Frage, ob die Theater überhaupt zu dulden seien, war wiederholt, besonders lebhaft 1586, zur Erörterung gekommen und damals dahin entschieden worden, daß nur die leichtfertigen Tänze und Lieder von der Bühne zu verbannen seien, da im Uebrigen das Schauspiel eine dem Volke heilsame Unterhaltung wäre. Auch der beantragte Ausschluß der Frauen von der Bühne ward abgelehnt, weil man mit Recht die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben für noch anstößiger hielt. Schack ist der Meinung, daß die Comedias divinas hauptsächlich darum entstanden seien, um weiteren Angriffen der Geistlichkeit vorzubeugen. Als Verfasser derartiger Dramen vor Lope de Vega führt Rojas Alonso und Pedro Diaz an. Die Comedias divinas kamen von jetzt an so sehr in Gebrauch, daß es in Sevilla keinen Dichter gab, der nicht mit einem solchen Stück hervorgetreten wäre.

Die Einrichtung der Corrales, welche von den Hintergebäuden der Häuser gebildet wurden, war aber folgende. Den tiefsten Theil des anfänglich ganz offen bleibenden Hofraums nahm die Bühne ein. Der übrige Raum war in zwei Theile getheilt, von denen der vorderste der patio, der hinterste die gradas hieß, worunter man die hier amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen verstand. Im Patio standen und saßen die über Beifall und Mißfallen entscheidenden Zuschauer, die wegen der lauten, salvenartigen Ausbrüche ihres Urtheils den Spottnamen der Mosqueteros (des Fußvolks) erhalten hatten. Die Fenster (ventanes) der anstoßenden Häuser wurden als Logen benützt. Man unterschied die desvanes (Dachkammern), welche die oberen Logenreihen bildeten, von den aposentos (Stübchen), der untersten Logenreihe. Zu Calderons Zeit wurden die Desvanes auch wohl die Tertulia genannt, weil hier vorzugsweise die Gelehrten saßen und Tertullian damals der Modeschriftsteller derselben war. Auf die von hier ausgehenden Urtheile legten die Dichter natürlich das größte Gewicht. Die Logen waren meist mit Gittern versehen, besonders diejenigen, welche von den Damen benützt wurden, und hießen dann resjas oder auch celosias. In späterer Zeit war den Frauen der niederen Stände eine besondere Loge im Hintergrunde der Corrales, die cazuela (Schmorpfanne) angewiesen worden, eine andere, Alojero genannt, den über die Ordnung wachenden Alcaden. Im Jahre 1574 hatte der in der Straße del Principe zu Madrid gelegene Corral der Isabel de Pacheco durch Alberto Ganassa, den Director einer italienischen Schauspielergesellschaft, die darin spielte, verschiedene Verbesserungen erhalten, deren wichtigste die Bedeckung des Bühnenraums und der Gradas war, so daß nur noch der Patio offen blieb. Obschon man von der Musik auf der spanischen Bühne mannichfaltige Anwendung machte, so gab es in den damaligen Theatern doch keinen Orchesterraum. Die Musik war entweder hinter der Bühne aufgestellt oder erschien gelegentlich mit auf derselben, so z. B. beim Absingen der die Vorstellung einleitenden Romanzen. Die Einrichtung der Bühne (tablado) selbst war noch sehr einfach. Einen Vorhang gab es noch nicht. Daher auch die Stücke immer mit Auftritten beginnen mußten. Bei den einfachen Stücken genügte wohl meist ein schlichtes Teppichbehänge, welches die Scene umgab. Doch kamen, nach Rojas, schon um 1580

Decorationen und Verwandlungen, Geistererscheinungen und Kriegslärm vor. Auch war das Costüm glänzender und luxuriöser geworden, besonders der Frauen, die es indessen wohl meist den jetzt mehr und mehr um sich greifenden galanten Beziehungen verdankten. Im Ganzen wird man sich aber, nach Beschreibungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die scenische Ausstattung noch immer sehr bescheiden zu denken haben.

Inzwischen waren neben den Theatern der Straßen del Sol und del Principe in Madrid noch zwei andere entstanden, der Corral der Wittwe Valdiviefo und der des Christoval de la Puente, der in der Calle del Lobo lag. Gleichwohl forderte das Theaterbedürfniß schon bald wieder ein neues, größeres Theater, was 1579 den Bau des Corral in der Calle de la Cruz zur Folge hatte, des größten aller Theater von Madrid. Es rief 1583 noch ein ähnliches Theater in der Straße del Principe in's Leben; wogegen die früheren kleineren Corrales, mit Ausnahme desjenigen der Isabel de Pacheco, nun außer Gebrauch kamen. Die neuen Theater del Principe und de la Cruz waren fortan die Haupttheater Madrids und bald auch die tonangebenden von ganz Spanien. Sie sind dies mit den, den veränderten Forderungen der Zeit entsprechenden Umgestaltungen noch bis heute geblieben.

Als Schauspieldirectoren, welche in dieser Zeit in Madrid spielten, werden Alonso Rodriguez, Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisneros, Ribas Saldaña, Francisco Osorio, Quiros und Galvez genannt.

Die beiden Richtungen, welche sich damals wie in der Dichtung überhaupt, so auch im Drama feindlich entgegenstanden, die italienisch-antikisirende und die volksthümlich-nationale, bekämpften sich natürlich auch in der Theorie. Don Luis Zapata übersetzte in diesem Sinne die Ars poetica des Horaz und Juan Perez de Castro die Poetik des Aristoteles. Die bedeutendste selbständigere Arbeit dieser Art ist die Philosophia antiqua poetica des Doctor Alonso Lopez Pinciano*) (Leibarzt der Kaiserin Maria, Wittwe Maximilian II.), von Schack (der Auszüge aus ihr

*) Madrid 1596.

gibt), als ein in Briefform redigirter Commentar der Poetik des Aristoteles charakterisirt, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilische Poesie zu leiten hatten, zwar nach den Principien der alten Philosophie, aber ohne blinden Autoritätsglauben aufgestellt worden seien.

Der Unterschied von Tragedias und Comedias wurde nur von den italienisirenden und antikisirenden Dichtern gemacht, die übrigen bezeichneten alle Stücke, mit Ausnahme der Autos, Loas, Pasos oder Entremeses ohne Unterschied als Comedias. Obschon in den Comedias meist ernste und komische Elemente miteinander vermischt oder verbunden erscheinen, würden sich diese doch noch von solchen haben unterscheiden lassen, welche entweder nur ernste oder nur heitere Elemente enthielten. Dies geschah indeß nicht. Erst später spricht man wohl noch von Burlescas. Dagegen kam schon vor Lope de Vega die Unterscheidung von comedias de capa y espada und comedias de ruido o de teatro vor, ohne daß die Dichter doch selbst bei der Titelangabe Gebrauch davon machten. Es kann nicht Wunder nehmen, daß die Begriffe, welche die späteren Schriftsteller mit diesen und anderen Bezeichnungen verbinden, so schwankende sind, da man schon in jenen Tagen einen sehr willkürlichen Gebrauch davon machte und die damit unterschiedenen Gattungen im Laufe der Zeit große Veränderungen erfuhren oder auch theilweise miteinander verschmolzen. Ursprünglich waren wohl alle Comedias im Gegensatze zu den kirchlichen Spielen weltlichen Charakters. Als man aber auch heilige und legendäre Stoffe auf der weltlichen Bühne einführte, unterschied man diese als comedias divinas oder de santos. Die Unterscheidung de capa y espada und de ruido o de teatro bezog sich nur auf die übrigen, und zwar auf die durch den Inhalt bedingte Darstellungsweise derselben. Denn für die einfacheren bedurfte man nichts, als das herkömmliche Costüm der guten Gesellschaft, in deren Kreisen diese Stücke spielten, von dem sie daher auch den Namen capa y espada empfingen, wogegen diejenigen Stücke, welche reiche und geräuschvolle Begebenheiten zur Darstellung brachten, noch eines größeren Theaterapparats bedurften und hiervon den Namen de teatro o de ruido hatten. — Nun war es natürlich, daß Stücke, in denen Könige auftraten und eine hervorragende Rolle spielten,

meist zu den letzteren gehörten. Keineswegs war dies aber ursprünglich ein unterscheidendes Merkmal dafür. Könige konnten ebenso gut wie Personen niederer Stände gelegentlich auch in einer comedia de capa y espada auftreten. Und wenn es andererseits in der Natur der Sache liegt, daß zu letzterer vorzugsweise das gehörte, was wir heute in die Begriffe des Intriguen-, des Situations- und des Conversationsstücks zusammenfassen und die theils volksthümlichen, theils heroischen Stoffe der Historie, Mythe und Sage dagegen vorzugsweise der comedia de ruido o de teatro zufallen, so bietet doch auch dieses kein entscheidendes Merkmal der Unterscheidung dar, da nach den oben entwickelten Begriffen letztere ebenso wenig Intriguen- und Situationsstücke ganz von sich ausschloß, wie erstere heroische Charaktere und Begebenheiten. Doch scheint es nicht zu bezweifeln, daß später unter der comedia de capa y espada hauptsächlich Intriguen-, Situations- und Conversationsstücke und unter der comedia de ruido o teatro Spektakel- und Ausstattungsstücke verstanden wurden, daher nun noch eine besondere Bezeichnung für die historischen, sagenhaften, mythologischen Stücke nöthig und, nach Calderon's Zeit, auch in der comedia heroica gefunden wurde. Desgleichen entstand später neben der Burlesca, die ursprünglich in einer parodistischen Darstellung pathetischer und sentimaler Stoffe bestand, auch noch die comedia de figuron, welche auf die chargirte, burleske Darstellung eines bestimmten Charakters ausging, um den sich die ganze Handlung gruppirte.

IV.

Lope de Vega und seine Zeit.

Lope de Vega. — Zeitverhältnisse bei seinem Auftreten. — Quellen seiner Lebensbeschreibung. — La Dorotea. — Erste Schicksale. — Wahrheit und Dichtung. — Erste Ehe mit Isabel de Urbina. — Zweite Ehe mit Juana de Guardia. — Uebertritt in den geistlichen Stand. — Poetische Thätigkeit und Anfeindungen. — Allgemeiner Ueberblick seiner dramatischen Thätigkeit. — Späteste Schicksale und Tod. — Allgemeiner Charakter der Dramen Lope de Vega's. — Seine eigenen, in der neuen Kunst Schauspiele zu schreiben, enthaltenen Ansichten vom Drama. — Seine Fehler und Vorzüge. — Fülle seiner Charakteristik und Weite seiner Weltanschauung. — Verschiedenheit seiner Lebensauffassung. — Veränderung des Nationalgeistes. —

Die conventionellen Begriffe von Glauben, Ehre und Königthum. — Liebe und Ehe. — Eintheilung der Dramen Lope de Vega's. — Seine Autos und Comedias divinas. — Historische, heroische und romantische Dramen. — Alttestamentliche Dramen. — Lustspiele. — Volksthümliche Stücke und Entremeses.

Was die Entwicklung des nationalen spanischen Theaters bisher gehindert hatte, war zwar, wie wir gesehen, zum Theil in verschiedenen äußeren Verhältnissen begründet, aber doch nur zum Theil. Das größte Hinderniß lag in dem Mangel wahrhaft bedeutender dramatischer Talente. Dies sollte die Erscheinung eines Dichters in's Licht stellen, der grade erst dann das nationale spanische Theater wie spielend begründete und durch das Genie und die Fruchtbarkeit seines Geistes zu höchster Blüthe brachte, als jene äußeren Verhältnisse dazu noch ungleich ungünstiger erschienen, zur Zeit Philipp II., welcher die Inquisition erst völlig zu dem furchtbaren Werkzeuge des Despotismus machte, welchem die politische Freiheit der Nation allmählich erlag und unter dem, wie unter dem stumpfsinnigen Nachfolger desselben, das Nationalgefühl durch den Untergang der Armada, den Abfall der Niederlande, die erfolglosen Einmischungen in die religiösen Wirren Frankreichs so große Enttäuschungen und Demüthigungen erfuhr, während die antikisirende italienische Richtung die noch immer bevorzugte Lyrik völlig beherrschte. Dieser Dichter war Lope de Vega.

Andererseits ist freilich wohl zu beachten, wie es auch erst unter der Regierung jenes finsteren Monarchen war, daß sich nach längerer Unterbrechung wieder ein fester Regierungssitz, eine Residenz in Spanien bildete. Denn gewiß hängt hiermit der Aufschwung des Interesses zusammen, welches der Adel und die Gebildeten jetzt wieder an der Entwicklung der Poesie zu nehmen begannen, und welches sich in der Bildung von Akademien, in der Errichtung poetischer Gerichte und Wettkämpfe kennzeichnete. Daß aber hieraus allein Erscheinungen, wie die eines Lope de Vega, und Erfolge wie die seinigen zu erklären seien, wird durch zwei Thatsachen widerlegt. Erstlich blieb das Theater unter Philipp II. und Philipp III. noch ganz volksthümlich. Sodann konnte ein Fürst, wie Philipp II., der auf dem Gebiete der Phantasie und Dichtung eine gewisse Freiheit nur deshalb gestattete, um die freie Forschung der Geister von den Gebieten der Religion und Wissenschaft abzuziehen, der seiner Nation zwar

selber furchtbare Schauspiele von einer grausigen Wirklichkeit gab, durch die aber nur jeder freiere sich gegen seine Gewalt und das Dogma der Kirche sträubende Gedanke erstickt werden sollte, der Entwicklung eines freien nationalen Dramas überhaupt niemals förderlich sein. Es war schon das Aeußerste, wenn er dieselbe nicht gradezu hinderte; auch noch das würde geschehen sein, wenn nicht sein Tod dazwischen getreten wäre. Im Jahre 1598 (2. Mai) verordnete er (allerdings mit bestimmt durch allerlei Mißbrauch der Theaterfreiheit) die Aufhebung aller dramatischen Vorstellungen; wobei es blos fraglich ist, ob nur für die Hauptstadt oder das ganze Land. Erst unter seinem Nachfolger Philipp III. wurde dieses Verbot nach langem Erwägen mit gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, die freilich nicht lange berücksichtigt wurden. Auch ist es noch zweifelhaft, ob überhaupt ohne das Ansehen, welches das Drama schon damals durch Lope de Vega gewonnen, das von Philipp III. in dieser Sache von seinen Staatsmännern und Theologen eingeholte Gutachten zu Gunsten der Theater ausgefallen sein würde.

Ueber das Leben Lope de Vega's liegen außer der panegyrisch gehaltenen Biographie seines Freundes und Schülers Montalvan*), die dieser ganz unmittelbar nach dem Tode des Meisters und unter dem Eindruck desselben herausgegeben, auch noch in seinen eigenen Schriften eine Menge zerstreuter Nachrichten vor. Zu ihnen gehören die Epistola de Belardo à Amarilis**), die al Doctor Mathias de Porras, à Don Ant. de Mendoza, al Doctor Gregorio de Angulo, à Don Luis de Haro, der Laurel de Apolo, der zweite Theil der Filomena und die Zueignungen und Vorreden verschiedener anderer seiner Werke. Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür ist aber auch noch die in Prosa und gewiß nicht für die Darstellung geschriebene comedia D o r o t e a***). Sie handelt von den Verirrungen eines leidenschaftlich bewegten jungen Herzens in der Collision zweier

*) Fama posthuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio (Madrid 1636).

**) Der Name Belardo ist der Dichtername Lope's. Er bezeichnete sich mit demselben in seiner Arcadia.

***) Daß diese Comedia die einzige in fünf Acte getheilte des Dichters, ist jedoch unrichtig.

Liebesverhältnisse mit Gefühlen, welche in einem stark entwickelten, aber falsch gerichteten Ehrbegriff wurzeln. Bei aller Verschiedenheit des Gegenstandes und der Behandlung bildet die Dorotea ein Seitenstück zur Celestina, der sie an Bedeutung nichts nachgibt, aber ungleich sympathischer berührt. Lope de Vega würde auch ohne die Beziehungen, welche diese Dichtung zu seinen eigenen Erlebnissen gehabt haben soll, mit Recht einen großen Werth auf dieselbe haben legen können. Montalvan hat aber auch noch eine wahrheitsgetreue Schilderung aus dem Leben des Dichters darin zu finden geglaubt. Fauriel*) ist in neuerer Zeit für dieselbe Ansicht eingetreten, die er zugleich zu begründen versuchte. Damas Hinard hat sie wieder bekämpft und zurückgewiesen**); Graf Schack aber beide Ansichten auf das richtige Maß zurückzuführen gestrebt.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. Nov. 1562 zu Madrid geboren. Schon dieses Ereigniß war, wie er selber erzählt***), von einem romantischen Zauber umwoben. Seine Familie, die sich der Verwandtschaft mit Bernardo de Carpio rühmte, bewohnte als Stammsitz das Erbgut Vega im Thale von Carriedo in Asturien. Sein Vater, obschon verheirathet, knüpfte ein neues Liebesverhältniß an und entwich nach Madrid. Die Liebe und Eifersucht seiner Gattin verfolgten ihn aber dahin und es gelang auch

*) Revue des deux mondes (1839, sept. 1).

**) Notice sur Lope de Vega vor seinem „Chefs d'oeuvre du théâtre espagnol (Paris 1842, Bd. I.).

***) Die Charakteristik Lope de Vega's von Schack gehört zu dem Ausführlichsten und Besten, was über diesen Dichter gesagt worden ist, sowie zu den bedeutendsten Partien seines schon öfter gerühmten Werkes. Von den über Lope de Vega handelnden Schriften mögen außerdem noch folgende hier erwähnt werden: Alberto Lista, Lecciones de Lit. Esp. (Madrid 1836); Hartzenbusch, Obras escog. de Lope de Vega Madrid 1853); Lord Holland, Some account on the life and writings of Lope F. de Vega C. (London 1806 und 1817, 2 v.); Ticknor (a. a. O.) Bd. I. (S. 533; Fauriel, Revue des deux mondes. Sept. 1. 1839; Damas Hinard, a. a. O. (Paris 1842); Ernest Lafond, Etudes sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega (Paris 1857); Eugene Baret, Théâtre de L. de V., Paris 1869; Graf Soden, Schausp. des Lope de Vega, Leipzig 1820; L. Lemcke (a. a. O.), Bd. II. S. 401 und Bd. III. S. 179; Klein (a. a. O.) Bd. IX. S. 489; Grillparzer, Studien zum spanischen Theater. (Sämmtl. Werke Stuttg. 1872, Bd. VII. S. 123; M. Enk, Studien über Lope de Vega; auch Wien. Jahrb. 87 u. 88.)

derselben, eine Versöhnung herbeizuführen, deren Frucht unser Dichter, das dritte Kind dieser Ehe war — „Das Wunder des Erdkreises", ruft Montalvan*) aus, „die Glorie seiner Nation, der Glanz seines Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schooßkind des Glücks, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als Alle, und groß in Allem und Jedem!" — Wie überschwänglich dieses Lob aber auch klingt, so bleibt die darunter liegende Wahrheit doch immer noch staunenswerth, ja nahezu unglaublich, nicht nur was die Fruchtbarkeit, sondern auch was die Mannichfaltigkeit und Stärke seines dichterischen Ingeniums betrifft. Konnte Lope sich doch selbst kaum besinnen, eher sprechen als dichten gekonnt zu haben. Schrieb er doch mit dem 11. oder 12. Jahre schon seine erste Komödie, die uns möglicherweise, wenn auch in etwas veränderter Form, in dem für sein „erstes Drama" geltenden „El verdadero amante" (der getreue Liebhaber) erhalten geblieben ist**). Dichtete er doch neben seinen ebenso zahlreichen lyrischen und epischen Werken mehr Dramen als alle die vielen mitlebenden dramatischen Dichter zusammen! Hätte doch er allein den ganzen Bedarf des Theaters fast damit decken können. Er selbst versichert in der Epist. de Claudia mehr als 100 Mal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht zu haben und doch bewegen sich diese Spiele meist in den schwierigsten Versformen, die er freilich alle mit spielender Leichtigkeit handhaben mußte. Sein Leben war eben ein fast ununterbrochenes Dichten und sein Dichten eine jederzeit fertige Improvisation.

---

*) Epistola á Amarylis, Obras sueltas (Madrid 1776, 21 Bde.), 1. Bd.

**) Es ist ein Schäferdrama, dessen Hauptmotiv in anderer Form und Wendung auch in seinem „Stern von Sevilla" wiederkehrt. Amaranta beschuldigt darin den sie verschmähenden Jacinto des Mords, um nach altem gothischen Rechte über sein Leben verfügen und ihn hierdurch, wie sie hofft, zu einer Verbindung mit sich zwingen zu können. Jacinto bleibt aber standhaft und seiner Geliebten getreu. Ueberwunden von so viel Treue macht Amaranta ein offenes Bekenntniß, Jacinto wird frei und gelangt in den Besitz der Geliebten.

Da Lope sehr frühe der Eltern beraubt worden war, sorgte sein Oheim Miguel del Carpio für seine weitere Erziehung. Die Schule wurde aber dem feurigen phantastischen Geiste des Knaben zu eng. Er verließ heimlich mit einem ähnlich gesinnten Altersgenossen Madrid. Das Abenteuer sollte jedoch von nur kurzer Dauer sein. Die jungen Leute erregten Verdacht und wurden nach einem offenen Bekenntniß wieder nach Hause geschickt. Es scheint, daß Lope auch jetzt nicht zu lange hier aushielt. Er selbst erzählt, daß er es bis zur Mathematik gebracht habe, als die Liebe „diese Liebe, die all' ihre Versprechungen nur lügt", ihm ihr zu folgen befahl; doch habe diejenige, welche er liebte, von der Mathematik nichts verstanden, sondern ihn zum Poeten gemacht. Möglich, daß er dann später, um sich den Netzen dieser Leidenschaft wieder zu entziehen, die Waffen ergriff, worauf einige Stellen seiner Schriften hin zu weisen scheinen*). Jedenfalls aber ist er in noch großer Jugend in die Dienste des Geronimo Manriqués, Bischofs von Avila, getreten, welcher das seltene Talent des Knaben erkennend, für die weitere Ausbildung desselben sorgsam bemüht war; wessen Lope auch später wiederholt dankbar gedenkt. Er bezog auf diese Weise die Universität Salamanca, die er jedoch bald mit der von Alcalá de Hanáres vertauschte, wo er Theologie, Philosophie und Sprachen studirte. Nachdem er den Grad eines Baccalaureus erworben, wandte er sich wieder zurück nach Madrid, um sich dem geistlichen Stande zu weihen, gerieth aber auf's Neue in die Schlingen der Liebe. Es ist eben hier, wo sich die in der Dorotea geschilderten Begebenheiten einfügen würden. Nach ihr würde Lope im Alter von 17 Jahren gestanden haben, als er sich hier in die Nichte einer Verwandten, bei welcher er wohnte, verliebte. Marghesa erwiderte diese Liebe, aber beide hielten mit dem Geständniß derselben bis zu dem Tage zurück, an welchem das schöne Mädchen sich mit einem ungeliebten Manne vermählen mußte. Doch blieb dem Jüngling, der hier Fernando genannt ist, kaum Zeit, über sein Schicksal und seinen Schmerz nachzudenken, da ihm die Liebe plötzlich von anderer Seite in verführerischer Weise entgegen kam. Eine junge Dame,

*) Schack glaubt, daß er bereits mit seinem 11. Jahre sich den Kriegszügen nach Afrika anschloß.

deren Mann seit lange schon abwesend war und auch niemals wieder zurückkehren sollte, ließ ihm ihre Neigung zu erkennen geben. Er fand nun in den Armen Dorotea's ein Glück, welches in denen Marghesens zu erlangen er kaum zu träumen gewagt. Allein er war arm und Dorotea's Mutter drängte dieselbe zu einer reichen Verbindung. Dorotea würde vielleicht widerstanden haben, wenn Fernando-Lope sie nur entschieden dazu aufgefordert hätte, aber ein unseliges Gefühl verletzter Eitelkeit und falsch gerichteter Ehre hielt diesen hiervon zurück. Er beschloß, seinen Schmerz in der weiten Welt zu vergessen, wozu er jedoch die Mittel sich erst noch verschaffen mußte. Er nahm zu diesem Zwecke die Hülfe seiner früheren Geliebten in Anspruch, die ja zugleich seine Verwandte noch war. Doch übersah er dabei, daß er, der so rasch aus verletztem Selbstgefühl ein Band der Liebe zerrissen hatte — durch das Nachsuchen und die Annahme dieser Wohlthat von den Händen einer früheren Geliebten seine Ehre in empfindlichster Weise bloßstellen mußte. Die in vollen Flammen lodernde Liebesleidenschaft hatte aber in ihm das Gefühl der Ehre fast völlig betäubt. Auch gelang es ihm nicht, Dorotea vergessen zu können. Er kehrte nach Madrid zurück, wo der Zufall eine neue Anknüpfung mit derselben herbeiführte. Doch gerieth er hierdurch sehr bald in eine Lage, die er mehr und mehr als tiefe Entwürdigung empfinden mußte. Inzwischen war Marghesa Wittwe geworden. Ihre für den früheren Geliebten fest im Herzen bewahrte Neigung glaubte nun ihre Ansprüche wieder geltend machen zu dürfen. In dieser Collision zweier Neigungen wußte der junge Mann sich nicht anders zu helfen, als indem er beide zu befriedigen suchte. Auch verschmähte er nicht, die Wohlthaten beider Geliebten entgegenzunehmen. Das Gefühl der Ehre schien in ihm eben völlig erstickt. Doch erwachte es wieder und bestimmte ihn zu einem neuen und entschiedenen Bruche mit Dorotea, um sich Marghesen ausschließlich zu widmen. Ein solcher Abschluß der Comedia würde aber gewiß nicht befriedigt haben. Um diese Befriedigung einigermaßen herbeizuführen, bediente sich der Dichter eines Kunstgriffs. Er fügte dem dramatischen Abschluß, den seine Darstellung in diesem Ereignisse fand, noch einen epischen, in Form einer Prophezeiung der späteren Schicksale der Liebenden an.

Es ist aber grade diese Prophezeiung, die, weil sie Schritt

für Schritt die späteren Lebensschicksale des Dichters enthält und zugleich ein aufhellendes Licht auf die dunkleren Stellen derselben verbreitet, zu der Annahme führte, daß auch die ihnen vorausgegangenen, in seiner Dorotea geschilderten Ereignisse, eigene Erlebnisse des Dichters seien, wodurch sich denn manches von dessen späteren Schicksalen als die Folge und tragische Sühne früherer Verirrungen darstellen würde, wie es denn in der That auch noch andernorts von ihm so dargestellt worden ist. Was andererseits wohl am meisten von dieser Annahme wieder zurückhielt, war der Umstand, daß Lope in den geschilderten Vorgängen keineswegs in einem besonders günstigen Lichte erscheint. Es sind verschiedene gradezu abstoßende Züge darin. Indessen werden dieselben wieder gemildert, wenn das, was Lope de Vega in seiner Dorotea überhaupt zu schildern beabsichtigte, gleichviel ob es eigen Erlebtes war oder nicht, näher in's Auge gefaßt wird. Handelte es sich darin doch wesentlich um die Darstellung eines noch unerfahrenen Jünglings, welcher abwechselnd die Beute sinnlicher Liebesleidenschaft und eines starken, wenn auch übelberathenen Ehrgefühls wird, weil diese beiden Gefühle in ihrer Heftigkeit einander abwechselnd ausschlossen und betäubten. Die Liebe hieß ihn die Gebote der Ehre mißachten und die Ehre die Pflichten der Liebe mit Füßen treten. Aber die Nemesis sollte nicht ausbleiben. Alle Wunden, welche die Liebe dem Dichter später geschlagen, werden hier dargestellt als die Vergeltung früherer Verirrungen. Doch fehlen die letzteren auch dem späteren Leben des Dichters nicht ganz.

Zur Zeit der in der Dorotea geschilderten Vorgänge scheint Lope in die Dienste des Herzogs von Alba (eines Enkels des Feldherrn) getreten zu sein, zu dessen Verherrlichung er die Arcadia schrieb, in welcher, gleichwie der Dichter, der Herzog, auf seinen eigenen Wunsch, selber mit auftrat, ersterer unter dem Namen Belardo, welcher sein Dichtername geblieben ist. Sehr bald nach dem Bruche mit Dorotea wurde Lope von einer neuen Liebe zu Isabel, der Tochter des Don Diego de Urbina ergriffen. Eine erstrebte Verbindung mit ihr scheint aber, wie theils aus der Dorotea, theils aus der Epistola á Baltasar Elisio de Medinella hervorgeht, durch die Intriguen Dorotea's und eines falschen Freundes gehindert worden zu sein, die ihn sogar in's Gefängniß brachten. Viel-

leicht daß es ihm nur mit Hülfe eines anderen Freundes, Claudio Conde, daraus zu entfliehen gelang. Mit diesem wendete er sich zunächst nach Valencia. Um weiteren Verfolgungen zu entgehen, nahm er dann Kriegsdienste und betheiligte sich so an jener unglücklichen Expedition der großen Armada gegen England, doppelt unglücklich für ihn, weil sein älterer Bruder, mit welchem er hier zufällig zusammentraf, eines der ersten Opfer derselben wurde. Von vielen Kugeln durchbohrt, verschied dieser in seinen Armen. Hier war es auch, wo er sich eine inzwischen erwachte neue Liebe (deren Gegenstand er als Filis besungen) aus dem Herzen riß und die an sie gerichteten Gedichte zu Pfropfen für seine Muskete verwendete*). Doch sollte er auch, wie Montalvan berichtet (dessen Schilderungen dieser Periode jedoch vieles vermengen), der Einzige sein, der von diesem traurigen Kriegszuge mit einer Ausbeute, seinem berühmten Epos la Hermosura de Angelica, in welchem er mit Tasso wetteiferte, zurückkehrte. — Erst jetzt scheint seine Verbindung mit Isabel, doch immer noch gegen den Willen ihrer Eltern, zu Stande gekommen zu sein. Nur kurze Zeit später zwang ihn ein neuer Unfall (ein mit dem Tode des Gegners endendes Duell), zu neuer Flucht aus Madrid. Auch diesmal suchte er wieder Schutz in Valencia, wo er mit den Häuptern des dortigen dramatischen Dichterkreises, besonders mit Christoval de Virues und Guillen de Castro in freundschaftliche Beziehungen trat. Es ist ungewiß, ob er sein Exil, welches sieben Jahre dauerte und von seiner Gattin getheilt wurde, nur in Valencia verbrachte oder, wie man erzählt, inzwischen auch einige Zeit in Italien war. Kaum zurückgekehrt, sollte der Tod ihm seine treue Gattin entreißen. Auch die einzige Frucht dieser Ehe, eine Tochter mit Namen Theodora, war ihm wieder zeitig entrissen worden. Lope hat Isabel unter dem Anagramm Belisa in verschiedenen Gedichten verherrlicht**).

*) Egloga a Claudio, Obros IX. S. 356.

**) Die Geschichte von der Eifersucht Isabel's auf Filis liegt etwas dunkel. Einige behaupten, daß der Dichter nach Isabels Tode eine Verbindung mit Filis nachgesucht, diese ihn aber zurückgewiesen habe. Andere lassen ihn, und wohl richtiger, sich diese unglückliche Liebe, wie oben erzählt, schon vor der Verheirathung mit Isabel aus dem Herzen reißen. Isabella müßte also mit ihr vor ihrer Verheirathung zu kämpfen gehabt haben.

Es mag um das Jahr 1595 gewesen sein, als Lope wieder nach Madrid zurückkehrte, wo er nacheinander als Secretär in die Dienste des Marqués de Malpica, des Grafen Lermos (Cervantes' späteren Schützers) und 1599 in die des Marqués de Sarria trat. Kurze Zeit früher, nachdem er die Hand Dorotea's, die durch den Tod ihres zweiten Gatten wieder frei und auch reich geworden war, entschieden abgelehnt hatte, vermählte er sich zum zweiten Male und zwar mit Doña Juana de Guardia. Die Zeit der stürmischen Jugend schien hiermit zum Abschluß gekommen und eine Aera reinen, geläuterten Glücks für ihn angebrochen zu sein. Er selbst hat die reizendsten, rührendsten Bilder von demselben entworfen. Allein es hinderte nicht, daß er auch noch jetzt sich vorübergehend in die Irrwege der Liebe verlor. Einem Verhältnisse mit Doña Maria de Luxan entsprang 1605 die Geburt einer Tochter, Marcella, und 1606 die eines Sohnes, Lope. Allein alles Glück, welches ihm die Liebe auf diese Art brachte, schien ihm zu einer Quelle des Schmerzes werden zu sollen. Wahrscheinlich 1611 ward ihm sein Lieblingskind, sein siebenjähriger Sohn Carlos entrissen und nur ein Jahr später forderte die Geburt eines dritten seiner Ehe entsprossenen Kindes den Tod seines Weibes zum Opfer. Sein Gemüth wurde durch diese Schicksalsschläge ernster gestimmt. Der Gedanke, sich dem geistlichen Stande, für den er ursprünglich bestimmt war, zu weihen, gewann nun doch noch in seiner Seele immer mehr Raum. Die eifrige Strenggläubigkeit seines Geistes war schon bei früheren Gelegenheiten hervorgetreten, besonders in seiner Dragontea*), einem ganz von fanatischem Hasse erfüllten, gegen die Königin Elisabeth, die „blutrothe babylonische Hure" und den Seeräuber Drake, den Ueberwinder der unüberwindlichen Armada, gerichteten Gedichte, sowie in seinem Isidro**), einer Verherrlichung des heiligen Isidor. Nachdem er, vielleicht in Anerkennung der hierdurch erworbenen Verdienste, zum Familiar***) der Inquisition ernannt

*) Valencia 1598. **) 1599.

***) Familiares wurden die Unterbeamten der Inquisition genannt. Doch wurde der Titel nur als Ehrenzeichen verliehen, welches aber nur diejenigen empfangen konnten, deren Abstammung durch vier Generationen frei von jeder ketzerischen Beimischung war. Es ist immerhin fraglich, ob Lope de Vega in diesem Amte, dem die Aufspürung und Gefangennahme der Ketzer oblag, wirklich amtlich fungirte.

worden war, trat er, es ist ungewiß in welchem Jahre*), erst in den Orden del oratorio de la calle de Olivar und dann in den Orden tercera de San Francisco ein. Schon 1610 war sein großes Heldengedicht Jerusalen conquistata und sein Nuevo arte de hacer comedias, den er auf Anregung einer Madrider Akademie geschrieben und durch welchen er, wie es scheint, die Angriffe zurückweisen wollte, die er bereits damals von Seiten der antikisirenden Schriftsteller und der Anhänger des neuen pretiösen, gekünstelten Stils, erfahren hatte**). Letzterer trat, wahrscheinlich unter Vorgang Marini's, damals in fast allen Ländern hervor, in Italien als Marinismus, in England als Euphuismus, in Spanien als Culturismus, hier nach dem Bahnbrecher dieser Richtung Gongora, auch Gongorismus genannt. In Frankreich wurde derselbe von Ronsard vorbereitet und die noch von Molière bekämpften Précieuses sind eine Nachblüthe davon. Es scheint aber, daß jene Schrift neue heftigere Angriffe, unter Anderen von Gongora selber zur Folge hatte, vielleicht weil die nur leise Satire, welche dieselbe durchzog, um so tiefer getroffen, da Lope, sich bei einer späteren Gelegenheit in seinem Discurso de la nueva poesia (1521) noch schärfer gegen die Richtung Gongora's, sowie gegen diesen aussprach, ohne doch dessen großes Dichter- und Sprachtalent zu verkennen. Vielleicht ward grade dies die Veranlassung zu einer Annäherung beider, da schon im folgenden Jahre Lope seinem Gegner eine seiner feinsten Comedias widmete, Amor secreto hasta zelos, eine Annäherung, die jedoch nicht ohne Gefahr für Lope war, da dieser sich in der Folge nicht mehr ganz unempfänglich für die durch Gongora in die Mode gebrachte Ausdrucksweise zeigte.

Lope de Vega stand zur Zeit jener literarischen Fehde bereits auf der Höhe seines Rufes, wenn dieser sich auch mit den Jahren noch steigern mochte. Schon 1584 sprach Cervantes von ihm als einer Berühmtheit. 1615 erklingt dessen Lob in der Vorrede zu seinen Ocho comedias noch um Vieles emphatischer. In der Viage

*) Siehe hierüber Schack, Nachträge I. S. 31.

**) Seine heftigsten Gegner waren Christov. de Mesa, Rey de Artieda, Manuel de Villegas und Christ. Suarez de Figueroa. Dagegen stand er mit Marini, den er bewunderte und von dem A. Wolf (Nachtr. z. Ticknor) glaubt, daß er spanischen Ursprungs und in Spanien erzogen worden sei, in Briefwechsel. Auch verehrte er Ronsard.

al parnaso nennt er ihn einen Dichter, den keiner in Versen und Prosa zu übertreffen vermöge. Und Lope de Vega selbst konnte in seinem Peregrino en su patria*) von seinen Schriften schon sagen, daß sie seinen Neidern zum Trotz in Italien, Frankreich und Amerika mit Beifall gelesen würden. Jene frühe Anerkennung des Cervantes kann aber Lope fast nur seinen Dramen verdankt haben, da er, so rasch er auch dichtete und schrieb, mit der Herausgabe seiner Schriften doch äußerst zurückhaltend war; daher er an ihnen auch vieles noch besserte. Erst 1598 erschien überhaupt eines seiner Werke im Druck. Im Jahre 1603 hatte er noch keine seiner Comedias auf diese Weise veröffentlicht, wie viele von ihnen auch schon dargestellt worden waren. Wohl aber beklagt er sich zu dieser Zeit über die Buchhändler, welche fremde Stücke unter seinem Namen herausgaben. Auch der 1604 (fast gleichzeitig) in Valencia, Valladolid, Saragossa und Madrid erschienene 1. Band seiner Comedias war eine bloße Buchhändlerspeculation, welcher er fernstand, und von den 12 Comedias des 3. Bandes gehörten ihm wieder nur drei, von denen des 5. Bandes sogar nur eine einzige an.

Es waren diese Verhältnisse, welche den Dichter 1617 bewogen, die weitere Ausgabe seiner Comedias selbst in die Hand zu nehmen, was nun auch wirklich bei den zwischen dem 8. und 21. Bande liegenden 13 Bänden geschah. Acht weitere Bände erschienen nach seinem Tode, von denen jedoch zwei den Titel des 22. und drei den Titel des 24. Bandes tragen**). Von den Comedias, welche in diesen, nach ihren Titeln scheinbar nur 24, in Wahrheit aber 28 Bänden stehen, deren jeder 12 Stücke enthält, gehören ihm nur 302 an. Schon 1603 hatte er aber, wie aus der Vorrede zu seinem Peregrino

*) Sevilla 1604.

**) Schack a. a. O. Bd. II. S. 691 gibt den Inhalt der verschiedenen Bände an. — Lemcke a. a. O. III. Bd. S. 180 theilt ein Verzeichniß der verschiedenen Ausgaben derselben mit. Keine Bibliothek besitzt die älteste Ausgabe vollständig. — Außerdem gab Lope's Schwiegersohn Don Luis de Usatequi in seinem Vega del Parnaso 8 Comedias von ihm heraus. Nebenher liefen eine Menge Einzeldrucke, von denen Schack (S. 697) ein Verzeichniß von noch 138 Stücken gibt. Sie finden sich zum Theil in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke, z. B. in den Obras dramaticas escogidas de Lope de Vega por D. Eug. de Hartzenbusch, Madrid 1853 u. f., 4 Bde., und Tesoro del teatro español pub. por D. Eug. de Ochoa, Paris 1838, 5 Bde. S. a. Schack a. a. O., Nachträge I. S. 40.

erhellt, 230 Comedias geschrieben*). 1609 in seinem Nuevo arte ist diese Zahl bereits auf 483 gestiegen; 1618 gibt er dieselbe auf 800, 1619 auf 900, 1624 auf 1070 und 1632 auf 1500 an. Bei seinem Tode (1635) war nach der Angabe seines Testamentsvollstreckers Montalvan diese Zahl sogar bis auf 1800 gekommen, neben 400 geistlichen Stücken; die Loas und Entremeses nicht mitgerechnet. Und doch war auch dies, wie ich schon andeutete, nur wieder ein Theil seiner poetischen Thätigkeit, da er auf dem Gebiete der epischen und lyrischen Dichtung fast eben so fruchtbar war, wovon hier nur noch seine Sonette erwähnt werden mögen (die sich auf 700 belaufen), sowie seine Soliloquios (die Lemcke eines der schönsten Andachtsbücher nennt), sein religiöser Schäferroman Los Pastores de Belen**), sein Epos La Corona tragica, vida y muerte de Maria Estuarda de Escocia***), welche dem Dichter, der sie dem Papste Urban VIII. gewidmet hatte, die Ernennung zum Doctor der Gottesgelahrtheit, das Maltheserkreuz†) und die Ehrenämter eines Fiscals der apostolischen Kammer, sowie eines Notars der römischen Archive eintrug, und La gatomaquia (der Katzenkrieg), welches den Kampf zweier Kater um eine Katze besingt, von ihm unter dem Pseudonym del Licendiado Tomé de Burguillos veröffentlicht wurde††) und eines seiner spätesten und doch vorzüglichsten Werke ist. Auch jener poetischen Wettkämpfe mag hier gedacht werden, die bei dem Feste der Seligsprechung Isidors von Madrid 1620 u. 22 stattfanden, und bei welchen Lope de Vega den Vorsitz führte, sein vierzehnjähriger Sohn Lope aber im ersten Falle neben dem jungen (zwanzigjährigen) Calderon mit um den Preis rang. Lope leitete dieses Fest durch eine dichterische Rede von mehr als 700 Versen ein und hatte auch alle übrigen lustigen Zuthaten unter dem angenommenen Namen des Meister Burguillos geliefert, unter dem er dann, wie wir sahen, auch noch seinen Katzenkrieg veröffentlicht hat.

*) Auch hiervon findet sich ein Verzeichniß bei Schack (II. S. 698) mit Hervorhebung der noch vorhandenen Stücke, 148 an Zahl.

**) 1612, Madrid.

***) 1627, Madrid.

†) Hierauf bezieht sich der Titel Frey, den er als Ordensritter führte.

††) In den Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos, Madrid 1634, auch bei Lemcke mitgetheilt, a. a. O. Bd. II. S. 449.

Es geht hieraus hervor, daß Lope's Uebertritt in den geistlichen Stand, wenn er auch mehr als früher der religiösen Dichtung sich weihte, seiner Thätigkeit für das Theater doch nicht Abbruch that. Eben so wenig vermochte das Alter die Fruchtbarkeit und die Kraft seines Talents zu schwächen, da selbst noch die spätesten seiner Werke von derselben Frische, derselben Heiterkeit, demselben Uebermuthe des Geistes, wie die früheren, erfüllt sind. Es wird zwar gesagt, daß er vom Jahre 1631 an nichts mehr für die Bühne gedichtet, sondern dieser Thätigkeit aus Gewissensscrupeln entsagt habe. Es steht damit aber in Widerspruch, daß er noch 1632 seine Dorotea, 1634 seine Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos veröffentlicht hat, dessen Anonymität nur eine scheinbare war, und daß nach Montalvan die Zahl seiner Dramen seit 1632 noch um 300 neue gewachsen sein soll. Wohl aber scheint er in seinen letzten Jahren zurückgezogener gelebt zu haben und den Huldigungen, die ihm auf allen Schritten entgegen kamen, ausgewichen zu sein. Sein Garten, ein kleiner Kreis treuer Freunde bot ihm Ersatz für alles, was das Schicksal ihm allmählich entrissen. Seine Tochter Marcella, ein ebenso geistvolles, wie schönes Mädchen, war, obschon sie ihn zärtlich liebte, in's Kloster getreten — ein Schritt, der ihn mit tiefem Schmerz erfüllte, obschon er ihn, wie es scheint, nicht zu hindern gesucht. Sein Sohn Lope fiel als Soldat in der Schlacht. Die ihm aus seiner Ehe mit Juana hinterbliebene Tochter Feliciana verheirathete sich 1630 mit einem Don Luis Usategui. Nur die Freundschaft, nur die Bewunderung der Welt blieben dem innerlich immer mehr vereinsamenden Dichter treu, dessen Namen sprüchwörtlich für alles Schöne, Große, Wunderbare geworden war, und der sich nun immer mehr den Pflichten weihte, welche ihm als Mitglied verschiedener frommer Gesellschaften oblagen. Er las — heißt es bei Schack — jeden Morgen Messe, theils in der Parochialkirche, theils aus Anhänglichkeit an seine Tochter Marcella im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, daß er bei einem solchen einmal den Todtengräberdienst selber versehen habe.

Von der Beliebtheit, deren er sich bis zu seinem Tode erfreute, legen allein schon die Nachrichten über diesen letzteren genügendes Zeugniß ab. Bereits seit Anfang des Jahres 1635 war Lope von

einem unüberwindlichen Tiefsinn ergriffen. Seine Frömmigkeit schien nur noch in Kasteiung und brünstiger Buße Genugthuung finden zu können. Am 18. Aug. d. J., nachdem er in seinem Oratorium, wie gewöhnlich, Messe gelesen, schloß er sich so in sein Zimmer und geißelte sich bis auf's Blut. Zwar besuchte er am Abend noch einen wissenschaftlichen Verein, die Erschöpfung aber übermannte ihn dort. Er mußte nach Hause getragen werden und verfiel in einen Schwächezustand, von dem er sich nicht wieder erholte. In den Armen seiner herzugeeilten Tochter Feliciana gab er, nachdem er die letzte Oelung empfangen, umgeben von seinen nächsten Freunden, darunter dem Herzog von Sessa, am 21. August 1635, 73 Jahre alt, seinen Geist auf. Die von dem Herzog angeordnete Leichenfeier wurde zu einer Huldigung des Dichters und Menschen, wie sie wohl keinem Sterblichen vor und nach ihm zu Theil geworden ist. Auf Ansuchen seiner Tochter Marcella ging der Trauerzug, an welchem sich fast ganz Madrid betheiligte, an ihrem Kloster vorüber. In der St. Sebastianskirche fand die Feier der Beisetzung statt. Es wird erzählt — heißt es bei Schack — daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Ein neuntägiger Trauergottesdienst folgte. Auf allen Theatern, in allen Vereinen fanden Gedächtnißfeiern statt. Mehr als 150 Dichter suchten sein Andenken durch Oden, Sonette, Elegien zu verherrlichen. Sie sind theils in der Fama posthuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope de Vega Carpio y elogios panegiricos á la immortalidad de su nombru seines Freundes Montalvan, theils in den 1636 in Venedig erschienenen Esequie poetiche enthalten.

Lope de Vega hinterließ keine Reichthümer. Als er im Jahre 1630 seine Tochter verheirathete, mußte er den König um die Aussteuer derselben angehen, weil er mittellos war. In einem an seinen Sohn Lope gerichteten Vorworte des 16. Bandes seiner Comedias (1622) beklagt er sich über die kümmerlichen Einnahmen, welche ihm seine dichterische Thätigkeit verschafft habe. Dies mochte zu jener Zeit vielleicht zutreffen*). Inzwischen hatte sich

*) Daher Lord Holland aus diesen Worten zu viel schloß, wenn er dem großen Dichter Undank und Ungenügsamkeit vorwarf.

aber sein Einkommen beträchtlich vermehrt. Man hat berechnet, daß Lope für seine Comedias allein an Honorar 97,000 Ducaten bezogen hat — wozu später noch 740 Ducaten jährlichen Einkommens an Pfründen kamen. Wir wissen von Lope's Leben zu wenig, um, wenn diese Zahlen richtig sind, zu sagen, wie viel er von jenen Summen für seinen eigenen Unterhalt und seine Liebhabereien verwendet, doch wissen wir von demselben genug, um behaupten zu können, daß ein großer Theil davon Werken der Wohlthätigkeit zufloß. Ich glaube, daß er in dieser Beziehung seinem König Wamba manche Züge aus seinem eigenen Leben geliehen hat. — Andererseits kann aber kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß der Gewinn kein allzu niedrig anzuschlagendes Motiv seiner schriftstellerischen Thätigkeit war. „Die Dürftigkeit und ich", sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza, „vereinigten uns zu einem Handelsgeschäft mit Versen und verfaßten Komödien in einem besseren Stil; ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Auch als ihn die Dürftigkeit verließ, mochte der Gewinn noch immer ein mächtiger Impuls für die Fruchtbarkeit dieses Dichters bleiben, wie aber schon aus den hier angeführten Worten und mehr noch aus seinen Werken hervorgeht, sie nicht allein. Immer leitete ihn zugleich noch das Streben, seinem Genie zu genügen und etwas Gutes hervorzubringen. Ziehen wir freilich nur die Zahl seiner Werke in Betracht, so werden wir uns leicht zu dem Urtheil bestimmt finden, daß Lope ein Vielschreiber war, sehen wir aber zugleich auf den Werth dieser Werke, beachten wir, daß bei aller Verschiedenheit dieses Werths nicht nur eine große Zahl zu den Meisterwerken der spanischen Bühne gehört, sondern selbst noch die schwächeren bedeutende Eigenschaften zeigen, so müssen wir im Gegentheil zu dem Schlusse gelangen, daß es zweierlei Arten des Genies giebt, von denen die eine ihre Stärke in der Concentration, in der Vertiefung, die andere dagegen in der Leichtigkeit, in der Unmittelbarkeit findet. Diese Leichtigkeit und Unmittelbarkeit fehlt selbst noch den tiefsten und ernstesten Werken des Dichters nicht.

Auf einen Dichter wie Lope de Vega konnten sich alle die als auf ein fast unwiderlegliches Beispiel berufen, welche der Theorie

und Reflection allen förderndeu Einfluß auf die Entwicklung der Dichtung, wie der Kunst absprechen zu sollen glauben. Man hat als weiteren Beweis dafür auch noch die Thatsache angesehen, daß Lope mit seiner „Neuen Kunst, in jetzigar Zeit Komödien zu verfassen", in der er gewissermaßen selbst eine Theorie seiner Kunst habe aufstellen wollen, doch nur gezeigt habe, wie es großen Dichtern nicht schade, sehr schwache Theoretiker zu sein. Indeß beweist dieses Werk schon allein, daß Lope de Vega, wie sehr er bei seinen Arbeiten sich der unmittelbaren Eingebung auch überließ, der Reflexion dazwischen doch einen Einfluß auf seine künstlerische Thätigkeit gestattete; wie überhaupt die Kunstpoesie da erst anfängt, wo der Dichter über Zweck und Mittel seiner Kunst nachzudenken, sie zu erwägen und auf einander zu beziehen, beginnt. Das haben denn in der That alle großen Dichter gethan, daher ich auch bei fast allen bedeutenden dramatischen Dichtern der Spanier auf derartige Versuche schon hinweisen konnte. Allerdings sind aber diese Erwägungen der Praktiker nicht wie die der Philosophen auf die Ausbildung eines abstracten Systems gerichtet, sondern immer nur auf die unmittelbare Ausübung ihrer Kunst. Auch mag beim künstlerischen Schaffen das Moment der Reflexion durch die Schnelle, mit welcher es sich vollzieht, nicht selten zu einem gradezu verschwindenden werden, was besonders bei den genialeren Naturen der Fall. Es ist aber doch eine irrige Vorstellung, daß das Genie es überhaupt völlig entbehren könne. Denn wenn es auch richtig, daß letzteres sein Gesetz in sich selbst trägt, so ist dies doch nicht so zu verstehen, als ob es überhaupt frei von allen Gesetzen sei, oder die es bestimmenden Gesetze andere als diejenigen seien, denen die übrigen Geister unterworfen sind. Dem Genie offenbart sich vielmehr, und zwar mehr oder weniger unmittelbar und ohne Reflexion, doch auch auf dem Wege der letzteren, das, was Gesetz für den menschlichen Geist überhaupt ist, nur in einer besonders klaren, reinen und auf die Natur seines individuellen künstlerischen Geistes, sowie auf einen bestimmten Gegenstand bezogenen Weise. Ueberdies dürfte es im vorliegenden Falle nicht schwierig sein, darzulegen, daß die Schwächen, die Lope als Theoretiker zeigt, seinen Werken mehrentheils anhaften und auch nur durch die Fülle seiner genialen Eigenschaften hier mehr oder minder verdeckt werden, wobei zu berücksichtigen

bleibt, daß Lope's „Neue Kunst" bereits 1609 veröffentlicht wurde und seine Ansichten bis 1638 wohl noch eine weitere Entwicklung erfahren haben werden.

Auch vermag ich nicht ganz in die wegwerfende Beurtheilung einzustimmen, welche dieselben von verschiedenen Seiten gefunden haben. Lope erkennt zunächst an, daß die Regeln des Aristoteles Vieles vor der Art, in welcher man zu seiner Zeit die Komödien verfaßte, voraus habe. Allein er weist nichtsdestoweniger die Berechtigung zu dieser Veränderung aus zwei Umständen nach, mit denen der dramatische Dichter nun einmal zu rechnen habe, aus dem stärkeren Verlangen nach Naturwahrheit und aus dem veränderten Geiste der Zeit. Auch ist es nicht immer ganz ernst zu nehmen, wenn der Dichter das nationale Drama der Spanier so tief gegen das der Griechen und Römer herabsetzt. Es mischte sich wohl auch ein guter Theil Ironie gegen die einseitigen Vertreter der alten Regeln und die Nachahmer der Alten mit ein. So wird man unmöglich annehmen dürfen, daß ein Geist, wie Lope de Vega's, der sich bewußt war, der Stolz seiner Nation zu sein, und sich nicht scheute, mit Ariost und Tasso zu wetteifern, eine Stelle, wie folgende, ohne jede Ironie niedergeschrieben habe: „Wenn ich eine Komödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu werden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihnen albernes Zeug zu bieten, um ihnen zu gefallen." Es ist kaum zu bezweifeln, daß sich dies auf die Vorwürfe bezieht, welche Lope nicht blos von Gegnern und Neidern, sondern selbst von Bewunderern, wie Cervantes, dem er deshalb auch grollte, gemacht wurden. Er erinnert in einer verschleierten Weise daran, daß er auf seine Art jedenfalls das erreiche, wonach doch auch sie, nur vergeblich, strebten, den Beifall des Volkes. Gewiß war es Lope immer zuerst mit um diesen, d. i. um die Wirkung auf sein Publicum zu thun. Daß er sich aber deshalb dem niederen schlechten Geschmack desselben ganz oder doch allzusehr anbequemt habe, widerlegt sich theils durch die außerordentliche Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seiner Werke, theils dadurch, daß er in ihnen

zum Theil ganz neue Muster aufstellte. Mit dieser Auffassung stimmen auch folgende Worte Tirso de Molina's in seinen Cigarrales de Toledo überein: „Wenn Lope de Vega an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausgebe." Ueberhaupt wird man in Lope's „Nuevo arte ꝛc." den Theil, welcher den damaligen Zustand der Bühne mit dem Drama der Alten vergleicht, von demjenigen zu unterscheiden haben, in welchem er selbst Regeln und Rathschläge gibt, die er, bescheiden genug, nur als Aphorismen bezeichnet. Hier werden vor Allem zwei Lehrsätze zu beachten sein, denen wir auch in den goldenen Lehren wieder begegnen, welche der größte Dramatiker in seinem Hamlet beiläufig aufgestellt hat. Der eine heißt, „die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen." Der andere würde sich in Kürze dahin zusammenfassen lassen, daß von den Personen des Dramas eine jede ihrem Stande und Zustande gemäß sprechen und sich darin treu bleiben müsse. Von nicht minderer Einsicht zeugen dann aber auch noch folgende Sätze: „Der Gegenstand muß nur e i n e Handlung haben. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein. M a n d a r f i h r k e i n G l i e d n e h m e n k ö n n e n, o h n e d a d u r c h d e n Z u s a m m e n h a n g d e s G a n z e n z u s t ö r e n. Man schürze den Knoten vom Anfange an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf erst mit der letzten Scene eintreten. Man passe die Verse geschickt dem Gegenstand an.

Weniger glücklich ist Lope de Vega, wenn er auf das Einzelne eingeht, wie z. B. gleich die Ausführung des letzten Satzes Bedenken erregt. „Decimen sind gut für Klagen, Sonette für die, welche in Erwartung sind, die Erzählungen fordern Romanzen, Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet." Doch lag selbst noch hier ein großer Fortschritt wenigstens darin, daß er die verschiedenen metrischen Formen nicht nach Willkür, sondern nach ihrem

charakteristischen Werthe angewendet wissen wollte. Er bringt jedoch nicht bis zu der Frage nach dem dramatischen Werthe der verschiedenen Versmaße vor. Für die Verbindung des Ernsten und Heiteren beruft sich Lope zwar mit Recht auf die Natur, ohne jedoch die verschiedene Bedeutung von Kunst und Natur dabei zu berücksichtigen; für die Ausdehnung der Zeit aber auf die Phantasie des Zuschauers, wobei er empfiehlt, den einzelnen Act keinen längeren Zeitraum als die Dauer eines Tages umschließen zu lassen. Größere Zeiträume will er in die Zwischenacte verlegt sehen.

Vergleicht man diese Regeln unbefangen mit dem, was das spanische Drama bisher geleistet hatte, so wird man aus ihnen allein schon den großen Fortschritt Lope's ermessen können, besonders wenn er dieselben überall streng befolgt hätte. Denn wenn er sie in einzelnen Beziehungen auch weit überflügelt haben mag, so ist es doch keineswegs richtig, daß es allenthalben geschehen sei. Die meisten seiner Fehler entspringen grade daraus, daß er sie entweder in zu einseitiger Weise befolgte, oder denselben nicht überall treu blieb. Die Versparung der Lösung seiner Conflicte bis auf die letzte Scene des Dramas hat ihn nicht selten zu einer Ueberladung mit immer neuen Motiven der Verwicklung, besonders im letzten Acte, verführt und eine willkürliche, gewaltsame Lösung aus ungenügenden Motiven zur Folge gehabt. So wie dieses ihn wieder nicht selten in Widerspruch mit einem der wichtigsten Sätze seiner Lehre, dem Gesetze des organischen Zusammenhangs, brachte. In fast allen seinen Dramen finden wir aber doch gegen seine Vorgänger einen bedeutenden Fortschritt sowohl in der Composition, wie in der dramatischen Verknüpfung der Begebenheiten, in der lebendigen und immer auf Handlung bezogenen Führung des Dialogs und in der lebendigen Vergegenwärtigung der dramatischen Situation. Wie Shakespeare weiß auch er oft den Hörer mit den ersten Worten aufs lebendigste in diese zu versetzen, und nur selten und in eingeschränkterer Weise wird bei ihm der dramatische Ton durch den lyrischen oder epischen unterbrochen. Die Einlagen jener kunstvollen Gedankenspielereien von musikalisch-lyrischem Reize, jener langen, oft gar nicht zum Gegenstande gehörigen Erzählungen mit ihrer exotischen Bilderpracht und ihrem rhetorischen Schwunge, welche dem spanischen Drama einen hier und da an's Opernhafte streifenden

Charakter verliehen haben, sind erst durch seine Nachfolger mehr und mehr in Aufnahme gekommen.

Lope gleicht, bei aller Verschiedenheit beider, auch darin noch Shakespeare, daß er alle Formen, die er auf der Bühne seines Landes bereits vorfand, im Einzelnen wie im Ganzen ergriff, zu höherer Entwicklung und Ausbildung brachte und zu ganz neuen Formen mit einander verknüpfte. Auch hat er, gleich ihm, fast den ganzen Stoff, welchen Religion und Philosophie, Geschichte und Sage, Dichtung und Leben ihm darboten, in den Bereich seiner dramatischen Wirksamkeit gezogen. Schon bei dem Ueberblick der von ihm erhalten gebliebenen dramatischen Werke ist man erstaunt, neben den verhältnißmäßig doch nur geringen Aehnlichkeiten, welche sie zeigen, einer so außerordentlichen Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu begegnen, nicht nur was das Begebenheitliche, sondern auch was die Charaktere und die Behandlung beider betrifft. Mit Recht weist daher Schack den dem Dichter gemachten Vorwurf zurück, der Begründer bestimmter Charaktermasken gewesen zu sein. Erst später hat man gewisse in seinen comedias de capa y espada wie im Leben und in den Verhältnissen des Lebens, welche sie vorzugsweise schildern, wiederkehrende Figuren, durch fortgesetzte Nachahmung endlich zu stehenden gemacht. Selbst der Grazioso, dessen Erfindung ihm zugeschrieben wird, ist in seinen Dramen noch keineswegs eine stehende Figur. Nicht wenige seiner Stücke entbehren desselben völlig, andere lassen ihm nur einen ganz untergeordneten Spielraum zu, wobei er in der mannichfaltigsten Gestaltung, erscheint. Einzelne seiner Figuren hat man aber nur wegen eines ihnen eigenthümlichen ironischen Elementes mit diesem Namen bezeichnet, denen derselbe keineswegs zukommt.

Der Reichthum von Gestalten und Charakteren, denen man bei Lope de Vega begegnet, hat etwas gradezu Ueberwältigendes, so daß man in dem Lobe, welches Schack den Charakterzeichnungen desselben in dieser Beziehung gezollt, nichts Uebertriebenes finden kann. Vergleicht man freilich einzelne Stücke Lope de Vega's, selbst die vorzüglichsten mit den vorzüglicheren Werken Shakespeare's, so wird man dagegen das Gefühl einer Ueberschätzung in diesem Urtheile nicht ganz zu unterdrücken vermögen. Man wird dann geneigt sein, dem einschränkenden Urtheile einer anderen, nicht minder berech-

tigten Stimme, ich meine derjenigen Grillparzer's, etwas näher zu treten.

Was bei dem Ueberblicke der dramatischen Werke Lope de Vega's dann aber zunächst in die Augen fällt, ist die Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden Lebensauffassung, durch die sie in einem gewissen, zum Theil sogar schroffen Gegensatz zu einander stehen, zumal diese Widersprüche sich nicht immer aus der Verschiedenheit ihrer Entstehungszeit und den Wandlungen, welche der Dichter in seiner eigenen Weltanschauung hierdurch erfahren, oder aus Widersprüchen dieser letzteren erklären lassen. Wir fanden zwar, daß Lope de Vega dergleichen Widersprüche allerdings an sich darbot, daß er bald hoch über den Vorurtheilen seiner Zeit erhaben, bald ganz in ihnen befangen, hier von der freiesten, opferwilligsten Menschenliebe, dort von fanatischer Unduldsamkeit beseelt erschien. Auch dichtete er später, nicht wie in der ersten Periode seines Lebens, nur für das Volk, sondern zugleich für den Hof und endlich stand der auf sinnlichen Lebens- und Liebesgenuß gerichteten Heiterkeit seines Geistes, wenigstens im spätesten Alter, ein finsterer zur Selbstpeinigung geneigter Ernst gegenüber. Gleichwohl erscheinen selbst noch diejenigen seiner Werke, welche unmittelbar für die höfischen Kreise bestimmt waren, nicht selten von einer ihnen völlig entgegengesetzten Lebensauffassung erfüllt und von demselben freien Charakter wie seine früheren nur für die Volksbühne bestimmten Stücke; wogegen anderen Dichtungen, welche ungefähr gleichzeitig entstanden sein müssen, wieder ganz verschiedene Lebensauffassungen zu Grunde liegen, und andererseits solche, die er in der letzten, düstersten Zeit seines Lebens geschrieben, noch immer von dem leichten Frohsinn, ja von dem Uebermuthe seiner Jugend erfüllt erscheinen, wie La noche de San Juan (die Johannisnacht), eine Komödie, die er wohl nur kurz vor 1631 verfaßte. Auch El castigo sin venganza (Strafe ohne Rache), welches denselben Stoff wie Byron's Parisina behandelt, und nachweislich von ihm am 1. August 1631 beendet wurde, zeigt noch dieselbe Kraft und Gluth in der Schilderung der Leidenschaften.

Es ist also kein Zweifel, daß dieser Dichter sich nicht nur in die verschiedensten Zeiten, Verhältnisse, Situationen, Stimmungen, Charaktere zu versetzen, sondern auch seine eigene Lebensanschauung

seinen künstlerischen Zwecken und einer diesen grade entsprechenden anderen Lebensauffassung unterzuordnen vermochte. Und diese Zwecke können wir uns nicht mannichfaltig genug denken, da er, wie kaum noch ein zweiter Dichter, empfänglich für den Reiz einer jeden Dichtungsart und jeder dichterischen Form derselben war, so daß er sich in allen versuchte, jeder eine eigenthümliche Ausbildung gab, jede Seite des dichterischen Geistes dabei zu eigenthümlicher Entwicklung brachte. Wenn man an einzelnen seiner Werke die Geschlossenheit ihres Aufbaues, die Schönheit der Verhältnisse und der Anordnung ihrer Theile, die abgewogene künstlerische Entwicklung ihrer Motive zu bewundern hat, so zeigt sich in anderen der Zweck der künstlerischen Darstellung fast nur in die Entwicklung der einzelnen Situation, des einzelnen Charakters, oder der einzelnen Scene gelegt, während jene Vorzüge darüber vernachlässigt sind, so daß die Verknüpfung und Lösung derselben zum Theil durch bloße Nothbehelfe herbeigeführt wird. Und wenn einzelne Stücke grade durch die Harmonie und Einheit überraschen, mit welcher alle Eigenschaften des künstlerischen Geistes zu einem Zwecke zusammen wirken, so zeigt sich in anderen das Interesse des Dichters fast ganz nur auf die Entwicklung einer einzigen Seite desselben gerichtet, welcher dann alle übrigen untergeordnet erscheinen.

Obschon hiernach die Veränderungen, welchen das Leben der Nation innerhalb eines Zeitraums von einem halben Jahrhundert, denn dieses umfaßt die dramatische Thätigkeit Lope de Vega's, mit Nothwendigkeit unterworfen war, die ursprüngliche Lebensauffassung des Dichters auch nicht zu unterdrücken vermochte, so hat sie dieselbe doch jedenfalls in außerordentlicher Weise bereichert und weiterentwickelt. Die ersten poetischen Eindrücke, welche Lope de Vega empfing, fallen in die Zeit der Versuche, die volksthümliche Natürlichkeitsrichtung, in der sich das Drama bewegte, mit einem poetischen Inhalte zu erfüllen. Man glaubte dies nicht besser erreichen zu können, als indem man ihr zugleich die damals herrschenden poetischen Formen zuführte, die aber nicht sowohl dramatischen, als lyrischen oder epischen Charakters und dabei zum Theil (wie das Sonett, die Ottave rime, die Terzine) fremden Ursprungs waren. Diese Bestrebungen fanden von der damals so tief in die Entwicklung des nationalen Lebens eingreifenden Inquisition ebenso wenig eine Beschränkung, als der durch den nach Spanien dringenden Reich-

thum geförderte Lebens- und Sinnengenuß, da beides sich mit der Strenggläubigkeit, mit der mechanischen Frömmigkeit und dem Wunderglauben, welche sie sowohl forderte, wie förderte, sehr wohl vertrug. Allein die scholastische Spitzfindigkeit, mit welcher unter ihrem Einflusse die religiösen Begriffe sich ausbildeten, übertrugen sich doch nach und nach mit auf das übrige Leben und zwar um so leichter, als es durch das von Philipp II. mit peinlichster Sorgfalt ausgebildete Hofceremonial in hohem Maße begünstigt wurde. Neben dem starren Begriffe eines allein seligmachenden Glaubens entstand nicht nur ein eben so starrer und überschwänglicher Begriff von der schrankenlosen und unantastbaren Gewalt des Königthums, sondern auch der alte conventionell gewordene Begriff der Ehre wurde jetzt diesem entsprechend auf's Neue in der spitzfindigsten Weise ausgebildet und begann eine wahrhaft tyrannische Gewalt auf das Leben, besonders in den Verhältnissen der Loyalität, der Ehe und Liebe auszuüben, was um so verhängnißvoller wurde, als die Ehe im Uebrigen fast nur als Geschäft behandelt und die Liebe hauptsächlich nur von Seiten ihres Sinnengenusses aufgefaßt wurde oder wenn auch nicht immer eine bloße Sache des Blutes, so doch mehr eine Sache der Phantasie, als des Gemüthes war. Klein ist zwar der Meinung, daß die in den spanischen Dramen, besonders in denen der Calderon'schen Zeit, dargestellte und hierauf zurückzuführende „Familienjustiz, die Vater- und Bruderblutsühne und das Blutracherecht" mit den „altgothisch-maurischen Sitten und Rechten längst zum blutrostigen Eisen" geworfen worden wäre*) und die Dichter sich ihrer nur zum Hebel ihrer dramatischen Collisionen und Wirkungen wieder bemächtigt hätten. Es ist aber zweifellos, daß die Dichter sich ihrer nur deshalb mit so großem Erfolg bemächtigen konnten, weil die ihnen zu Grunde liegenden Begriffe, Anschauungen und Empfindungen nie ganz erstorben waren und unter den eben geschilderten Einflüssen wieder auf's Neue eine wenn auch zum Theil nur conventionelle Bedeutung gewonnen hatten. Grade das letztere wird man bei Beurtheilung vieler spanischen Dramen zu berücksichtigen haben. Nur daraus ist es erklärlich, daß die Lösungen, welche die aufgeworfenen Conflicte in so vielen Fällen hier finden, das Publicum wirklich befriedigen konnten,

*) a. a. O. XI. S. 62.

so daß z. B. die größte einem Mädchen und der Familienehre zugefügte Schmach durch die Ehe mit dem Verführer, die grade als neue Schmach hätte empfunden werden sollen, für vollkommen ausgeglichen erachtet wurde. Gewiß aber haben die dramatischen Dichter zur Ausbildung des conventionellen Ehrbegriffs u. s. w. wesentlich beigetragen. Indem sie ihre Stoffe Zeiten entlehnten, in welchen derselbe herrschend war, lag es ihnen auch nahe, grade aus ihm ihre Motive und Conflicte entspringen zu lassen und dieselben mehr und mehr auf die Spitze zu treiben. Das Begriffswesen der höfisch ritterlichen Bildung, kaum überwunden, lebte, weil im Leben, also auch in der Dichtung, wennschon in veränderter Form wieder auf und wirkte durch Uebertreibung von hier auf das Leben zurück. Daß sich grade in Spanien der pretiöse, gekünstelte Stil, es ist noch fraglich ob durch von Italien ausgehende Anregungen oder ganz selbständig, zu so besonderer Höhe entwickelte und so lange herrschend hier blieb, erklärt sich aus diesen Verhältnissen. Die Natur behielt freilich daneben ihr Recht, und weil es ihr allenthalben verkümmert wurde, suchte sie sich durch brutale Gewalt oder durch List und Intrigue zu entschädigen. Es ist erstaunlich, wie viele brutale Vergewaltigungen weiblicher Keuschheit neben der heroischesten Vertheidigung dieser letzteren und neben dem überstiegensten Empfindungscultus einer doch meist nur sinnlichen Auffassung der Liebe in den spanischen Dramen des 17. Jahrhunders zu finden sind. Derselbe Edelmann, dessen Stolz vornehmlich in dem Glauben an die Reinheit seiner Abstammung wurzelte, der mit eifersüchtiger Strenge über die Ehre seines Hauses wachte und seine Gattin oder Schwester zu einem fast klösterlichen Leben verurtheilte, trug selbst kein Bedenken einer wollüstigen Wallung seines Blutes oder auch nur einer Reizung seiner Phantasie, denn bisweilen hatte er den Gegenstand seiner aufflammenden Liebe nur verschleiert gesehen, die Ehre eines Freundes, sei es durch List oder Gewalt, mit Schmach zu bedecken. Man hat gesagt, daß die Phantasie der spanischen Komödiendichter ohne die Requisiten des spanischen Ehrbegriffs, der vergitterten Fenster, des Schleiers, der Maske und der Duelle nicht fruchtbarer gewesen sein würde, als die der Dichter anderer Länder, und es ist keine Frage, daß sich dieselben ihren Erfindungen als treffliche Hebel und Hülfsmittel darboten. Doch sind sie darum selbst keine bloßen

conventionellen Erfindungen, sondern konnten mit diesem ausdauernden Erfolge von den Dichtern zu ihren Zwecken nur deshalb benützt werden, weil sie auch in der Wirklichkeit eine so große Rolle spielten. Der auf den Frauen lastende Zwang, der sie hier in ein aufgedrungenes Ehebett riß, dort dem ersehnten Blicke der Liebe entzog, machte diese und sie erfinderisch und verwegen. Das Mädchen ergab sich auf ein bloßes Eheversprecheu dem Mann ihrer Wahl als ihrem Gemahl, obschon dieses Versprechen, welches zwar einzulösen ein Gebot der Ehre war, nur zu oft nach der genossenen Frucht wieder gebrochen wurde.

Die Conflicte, in welche die natürlichen Gefühle und Leidenschaften mit den aus den Begriffen der Unterthanstreue, des Glaubens, der Ehre entwickelten Gefühlen, oder in welche auch nur diese letzteren miteinander gerathen können, bilden den hauptsächlichsten Inhalt der spanischen Dramen. Die Dichter gingen in der Entwicklung dieser Conflicte nicht selten mit einer Spitzfindigkeit zu Werke, die uns heute um einen Theil der Wirkung ihrer Dichtungen bringt, die aber in jener Zeit gewiß nicht als Störung empfunden wurde. Doch werden wir sie darum heute noch keineswegs billigen müssen. Wenn Lope de Vega die Verbildnng und die Vorurtheile seiner Zeit zuweilen so darstellt, als ob er sie theilte, oder als ob sie zu Recht beständen, so muß er es sich auch gefallen lassen, daß wir ihn hierin ganz wie seine Nation beurtheilen. Und wenn er zur Schlichtung eines Conflicts ein Motiv ergreift, welches für uns nichts Zwingendes hat, so wird es darum für uns nicht zwingender, weil es, in Vorurtheilen und Anschauungen seiner Zeit wurzelnd, in dieser eine derartige Macht ausüben konnte; und zwar um so weniger, wenn wir, wie das nicht selten der Fall, es Personen zuertheilt finden, bei denen wir es nach den gegebenen Voraussetzungen nicht einmal zu erwarten berechtigt sind, ja mit deren Charakter es gradezu in einem gewissen Widerspruch steht. Gewiß hat Lope sich solcher Motive zu Zeiten als bloßer Hülfsmittel bedient. Ihn interessirte die Schürzung und die Verwicklung des Knotens der Intrigue und Handlung mehr als die Lösung desselben und da letztere nach seiner Ansicht so spät und so überraschend als möglich eintreten sollte, so zog er nicht selten vor, den künstlich geschlungenen Knoten nur zu zerhauen. That er doch hiermit blos ein paar Augen-

blicke früher, was der spanische dramatische Dichter am Schlusse eines jeden seiner Dramen zu thun pflegte, indem er die Nachsicht der Zuschauer erbat, sie geflissentlich daran erinnernd, daß das Dargestellte doch nur ein Spiel sei, und so die kunstvoll erweckte Illusion mit einem Schlage wieder zerstörte. Gewiß fehlte Lope in ähnlichen Fällen auch schon zu seiner Zeit, wenn nicht gegen die Natur der Wirklichkeit, so doch gegen die schöne Natur, deren genialer Vertreter er doch sonst fast überall war. Daher er, ob er auch häufig Motive theils zu Voraussetzungen seiner Handlungen machte, theils zur Verwicklung derselben in seine Dramen einführte, welche nicht nur unseren heutigen Anschauungen, sondern der menschlichen Natur überhaupt, weil der folgerichtigen Entwicklung der Charaktere widersprechen, und hierdurch die künstlerische Illusion unterbrach, dies doch meist durch die Natürlichkeit, die Kraft, den Schwung, den Glanz seines Pathos, durch die Lebendigkeit und die mit sich fortreißende, erschütternde oder spannende Gewalt der Situation, sowie durch den poetischen Zauber seiner Sprache wieder vergessen zu machen verstand. Der nach beiden Seiten nur zu weit gehende Ausspruch Grillparzers*): „Lope de Vega geht zu jeder Zeit von der natürlichen Empfindungsweise des Spaniers aus, Calderon nimmt die künstliche Verbildung seiner Zeit zum Ausgangspunkte" — ist nicht ohne einige Wahrheit. Wichtiger ist aber noch die zweite Bemerkung desselben, „daß, soweit Lope die Motive seiner Dramen den im Munde des Volkes lebenden Romanzen entlehnte, er um die Begründung derselben zu seiner Zeit nicht so besorgt zu sein brauchte, da sie ja eben hierdurch schon von der Nation approbirt worden seien"; obwohl die Ferne der epischen Dichtung und die unmittelbare Nähe der dramatischen noch immer eine andere Art der Begründung fordern. Dagegen halte ich es nicht für zutreffend, wenn dieser Beurtheiler den öfter zu begegnenden Mangel an zureichender Motivirung bei Lope auch noch dadurch entschuldigt, daß die Einführung der Wahrscheinlichkeit in die Poesie erst eine spätere Erfindung sei. Wird die Wahrscheinlichkeit doch sonst von Lope meist sehr sorgsam beobachtet; hat er sie, als Theoretiker, doch selbst zu einer ästhetischen

*) a. a. O. 8. S. 130.

Forderung im Drama erhoben. Wenn er vielfach dagegen gefehlt, so hat er es gleichwohl nicht selten mit vollem Bewußtsein gethan. In Stücken, wo es ihm vorzugsweise auf die Wirkung des Wunderbaren ankam, wird es schon hierdurch erklärt. In anderen aber durch die Eigenthümlichkeit seines dichterischen Geistes, dem es noch mehr auf die möglichst glänzende Entfaltung eines bestimmten Pathos, einer bestimmten Situation ankam, als auf die folgerichtige Entwicklung der Charaktere und Handlung.

Die Dramen Lope de Vega's*) zerfallen zunächst in weltliche und in geistliche. Die weltlichen Dramen lassen sich in solche eintheilen, welche wir heute mit dem Namen von Tragödien, und in

*) Ich verweise hier auf folgende Uebersetzungen derselben: Schack, Span. Theater, Frankfurt a. M. 1845, 2 Bde., „Fuente Ovejuna“ und vier Zwischenspiele, El padre enganado (der betrogene Vater), El doctor simple (Doctor Simpel), Los Alimentos (die Alimente) und La endemoniada (die Besessene). — Moritz Rapp, Bibl. ausl. Klass., 3. u. 4. Bd., El rey Vamba (König Wamba), El primer Faxardo (der erste Fajardo), El nuevo mundo (Columbus), El gran duque de Moscovia (Demetrius), La hermosura aborrecida (die verschmähte Schöne), Los flores de Don Juan (die Blumen des Don Juan), Por la puente, Juana (die schöne Tolederin) und die Zwischenspiele La carcol de Sevilla (der Kerker von Sevilla), El poeta (der Dichter), El marqués de Alfarache. El remediador (der Schädenheiler), El robo de Helena (der Raub der Helena), El degollado (der Halsabschneider), La hechicera (die Hexe). — Julius, Graf v. Soden, Schauspiele des Lope de Vega, Leipzig 1820, 1. Th.: La carbonera (die Köhlerin), La quinta de Florencia (das Landhaus bei Florenz) und Los tres diamantes (die drei Diamanten). — C. A. Dohrn, Spanische Dramen, Berlin 1841 u. f., 4 Bde., I. Bd.: Auto della siega, II. Bd.: Los milagros del desprecio (die Mirakel der Verachtung); IV. die Entremeses: La hechicera und El soldadillo (der Blitzkerl). — L. Braunfels, Dramen aus und nach dem Spanischen, Frankfurt a. M. 1856, 2 Bde., El Perro del Hortelano (Gräfin und Zofe), El mayor impossibile (das Unmöglichste von Allem). — v. d. Malsburg, Stern, Scepter und Krone, drei Dramen, Dresden 1824. — v. Zedlitz, dramatische Werke, Stuttgart 1830, 6 Th., La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla). — Halm, Gesamm. Werke, Wien 1857, El villano en su ricon (König und Bauer). — Grillparzer, Sämmtl. Werke, Stuttgart 1872, 7 Bde., La judia de Toledo (die Jüdin von Toledo) und La imperial de Oton (König Ottokars Glück und Ende). — C. Richard, romant. Dichtungen des Lope de Vega, 7 Bde., Aachen. 1828, worin La Dorotea enthalten ist. — Eug. Baret, Oeuvres dram. de Lope de Vega, Paris 1870. — Lafond (a. a. O.), Los flores de Don Juan und verschiedene Auszüge. — Hinard, a. a. O., Paris 1861. — Chefs d'oeuvres des théât. étrang., Paris 1849. — Linguet, théâtre espagnol (1770).

solche, welche wir heute als reine Lustspiele bezeichnen würden. Dazwischen liegen bei ihm eine Menge von Uebergangsformen: ernste Stücke mit glücklichem Ausgang, Stücke; welche aus ernsten und heiteren Elementen zusammengesetzt sind und einen theils glücklichen, theils unglücklichen Ausgang nehmen; Lustspiele endlich, die ernste, ja selbst tragische Elemente enthalten. Ueberdies unterscheiden sich all diese Stücke wieder dadurch, daß sie entweder ganz oder theilweise in einem höhern, selbst hohen, oder volksthümlichen, selbst niederen Tone gehalten sind. Das letzte führte zur Farce. Auch ist in ihnen das Gewicht bald mehr auf das Begebenheitliche und dessen Verknüpfung, bald mehr auf die Charaktere und ihre Entwicklung gelegt. Neben ihnen finden sich noch die kleineren Formen der Eklogen, Entremeses und Loas, welche gewissermaßen den Uebergang zu den geistlichen Stücken bilden, da zu dieser Zeit die Autos sacramentales immer von einer Loa und einem Entremes eingeleitet wurden. Doch haben auch die comedias und autos ihre Berührungspunkte und nehmen Elemente von einander auf, so die historischen Stücke legendenhafte oder allegorische Beimischungen, die Heiligen- und Opferspiele aber Zeitbeziehungen und Verhältnisse des wirklichen Lebens und Tages. Die Loa und das Entremes waren ohnehin immer von einem mehr realistischen Charakter, besonders das letztere, das fast nur von einem derb komischen Inhalte war. Selbst die ganz allegorisch gehaltenen Autos nahmen nicht selten komische Bestandtheile auf. Man ergriff zwar für diese, das Wunder der Transsubstantiation der Hostie verherrlichenden Spiele die Allegorie wahrscheinlich anfangs nur deshalb, um sie über die Wirklichkeit zu erheben und durch sie einen Einblick in eine transscendentale, übernatürliche Welt zu eröffnen. Allein die Bedeutung, welche eine solche Darstellung im glücklichen Falle gewann, konnte immer nur nebenbei eine künstlerische, im Wesentlichen aber mußte sie eine religiöse sein, weil sie mehr ein Interesse des Glaubens, als ein künstlerisches zu befriedigen hatte. Obschon man zu jener Zeit noch traditionell vom Mittelalter her an allegorische Darstellungen gewöhnt war und ihnen mit dem Interesse einer ungleich strengeren Gläubigkeit als heute gegenüberstand, so hatten sie, um dem Geschmack des Volkes zu genügen, doch schon seit längerer Zeit einen realistischen Charakter gewonnen. Man suchte den allegorischen Figuren, welche man vorführte, wieder das Interesse von Indivi-

duen der Wirklichkeit, und den zwischen ihnen dargestellten Beziehungen das einer wirklichen Begebenheit zu verleihen. Was der Darstellung hierdurch an übernatürlicher Bedeutung entzogen wurde, war man durch wunderbare und abenteuerliche Phantastik zu ersetzen bestrebt. Dies ist nun bei Lope de Vega in besonders auffälliger Weise geschehen, weil er das Gewicht seiner Darstellung allzusehr auf das Aeußere der Begebenheit legte, wogegen es ihr noch an dem Tiefsinn und dem Reichthum mystischer Beziehung gebricht, mit denen Calderon seine geistlichen Dichtungen beseelte.

Von den erhalten gebliebenen Autos sacramentales des Dichters mögen hier nur El viage del Alma (die Reise der Seele)*), La puente del mundo**) (die Brücke der Welt), El heredero del cielo (der himmlische Gutsherr) La siega***) (die Ernte)†), von den Autos al nacimiento: El tyrano castigado††) d. i. der gestürzte Lucifer, hervorgehoben werden. Von noch ausschweifenderer Phantastik sind Lope de Vega's Comedias divinas, die so recht eigentlich dem Wunderglauben dienen oder dies doch zum Vorwand für theatralische Effecte nehmen, für die es uns heute aber meist an Empfänglichkeit fehlt. Eines der berühmtesten dieser Stücke war San Isidro de Madrid, welches die Geschichte dieses Heiligen im Stile einer Comedia de ruido behandelt, dem aber, wie Ticknor sich ausdrückt, die fromme, liebevolle Charakterführung des Helden dichterische Einheit verleiht†††). Ungleich ausschweifender sind: San Nicolas de Tolentino*†), El cardinal de Belen**†) (das die Geschichte des heiligen Hieronymus zum Gegenstand hat) und El Serafino humano***†) (welches die Geschichte des heiligen Dominikus und des heiligen Franz von Assisi in sich vereinigt); wogegen das zwar nicht minder phantastische El animal profeta (das Leben

*) In: Las festas del Santissimo Sacramento, Madrid 1644.

**) Ebendas.

***) Ebendas.

†) In den Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.

††) Die Parabel vom Felde mit gutem und schlechtem Weizen nach dem Ev. Matth. behandelnd. Bei Dohrn a. a. O. übersetzt.

†††) In Lope de Vega's Comedias, 7. Bd., Madrid 1617.

*†) Ebendas, 24. Bd., Zaragossa 1641.

**†) Ebendas., 13. Bd., Madrid 1620.

***†) Ebendas., 19. Bd., Madrid 1623.

des heiligen Julian behandelnd) und La fianza satisfecha (die eingelöste Bürgschaft) von größerem dramatischen Interesse sind. Ganz vom Geiste der Inquisition, von fanatischem Haß erfüllt, ist: El niño inocente de la guardia*) (das unschuldige Kind der Wache).

Nach den Stoffen, die sie behandeln, lassen die übrigen, weltlichen, Dramen Lope de Vega's sich eintheilen in solche, welche der vaterländischen Geschichte, in solche, welche der Geschichte anderer Nationen, sowie endlich in solche, welche der Mythe, Sage, Dichtung oder dem Leben des Tages entnommen sind. Die letzteren sind fast immer frei erfunden und haben die Sitten und Verhältnisse der Zeit, welche sie schildern, nur zur Voraussetzung. Die Erfindung des Dichters spielt zwar bei den übrigen auch eine Rolle, doch in sehr verschiedenem Grade, da sie sich entweder der Ueberlieferung unterordnen, oder diese ihnen, soweit es den Zwecken des Dichters entspricht, nur zur Anlehnung und Voraussetzung dient. Wenn die Dramen Lope's sich unter diese verschiedenen Gesichtspunkte aber auch stellen lassen, so ist eine ihnen entsprechende Sonderung wegen der leisen Schattirungen, in welchen die verschiedenen Arten in einander übergehen, doch fast unmöglich.

Kein Dramatiker hat die geschichtlichen Erinnerungen seiner Nation in gleichem Umfange verherrlicht als Lope de Vega. Er ist bei den Darstellungen ihrer Schicksale, Kämpfe und Großthaten bis zu jenen Anfängen herabgestiegen, wo Geschichte und Sage sich mischen. Es gibt aber auch keine bedeutende Phase ihrer weiteren Entwicklung, die er ganz übergangen hätte. Von diesen Stücken zeichnen sich einige theils durch ihre an die englischen Historien gemahnende historische Treue und Objectivität, theils durch ihre an die besten Meister der alten Malerschulen erinnernde alterthümliche Einfalt und schlichte Naivetät aus, die trotz ihrer Unbeholfenheiten und Mängel (besonders in dem bisweilen ganz unvermittelten Fortschritt der Handlung, welcher die Mittelglieder der Motivirung rücksichtslos überspringt) nicht ohne Größe sind. Daher man, besonders wenn diese Stücke Gegenstände aus den ältesten Zeiten der nationalen Geschichte behandeln, geneigt wird, diese Mängel dem Dichter zur Tugend anzurechnen, weil sie in diesem Falle als

*) Im 8. Bande der Comedias, Madrid 1617.

charakteristische Eigenthümlichkeit empfunden werden. Auch gleitet man aus demselben Grunde dann leichter über das Fremdartige der Motive hinweg. Zu diesen Dramen gehören u. a. Vida y muerte de Vamba*) (König Wamba), Los Benavides**), sowie das Doppelstück El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio***) (Bernardo de Carpio oder die Verbindung im Tode), denen alte Romanzen zu Grunde liegen dürften. Wenn aber in einzelnen von den der ältesten Geschichte Spaniens entlehnten Dramen Geschichte und Sage so in einander verschweben, daß sie, wie in König Wamba, einen legendenhaften Charakter gewinnen, und hierdurch die comedias divinas berühren; so finden sich in einigen der den spätesten Zeiten angehörenden Stücke, wie z. B. in El nuevo mundo de Colon†), in welchem die Phantasie, die Vorsehung, das Christenthum, der Götzendienst und der Teufel redend und handelnd eingeführt sind, allegorische Elemente in einer den autos sacramentales sich annähernden Weise verwendet. Es möchte scheinen, als ob Lope sich dann nur der Auskunftsmittel wieder bedient habe, welche schon Cervantes als seine Erfindung in Anspruch genommen hat. Allein diese allegorischen Figuren haben hier doch eine andere Bedeutung; sie sollen den Zuschauer, gleichwie im Auto, über die wirkliche in eine ganz andere übersinnliche Welt erheben. Auch hier wird sich der dramatische Werth dieser Anwendung noch bestreiten lassen. Doch erreichte Lope ohne Zweifel eine große theatralische Wirkung damit. Auch wollte er vielleicht auf diese Weise einem Gedanken Ausdruck geben, den er in seiner Zeit nicht unmittelbar aussprechen konnte, dem Gedanken, daß die Religion mehrentheils nur Vorwand für die Eroberung der Neuen Welt, Länder- und Geldgier aber die wahren, dahinter versteckten Motive gewesen sind. Doch auch die inneren Ahnungen der Seele und das herannahende Schicksal hat Lope nicht selten durch unsichtbare, warnende Stimmen und mit großem Erfolge zu versinnlichen gesucht und eine jenseitige Geisterwelt in die Wirklichkeit hereintreten lassen, z. B. in dem Schauspiele Dineros son Calidad (Geld gibt

*) In den Comedias ꝛc., 1. Bd., Madrid 1604. Uebersetzt bei Rapp.

**) Ebendas., 2. Bd., Madrid 1609.

***) Ebendas., 1. Bd.

†) Ebendas., 4. Bd., Madrid 1614.

Macht)*), in welchem sich die Marmorgestalt eines verstorbenen neapolitanischen Fürsten von seinem Sarkophage erhebt, um eine Zwiesprach mit dem seine Ruhe störenden Octavio zu pflegen — eine Scene von mächtiger Wirkung, welche vielleicht Tirso de Molina die Anregung zu der ähnlichen in seinem Burlador de Sevilla gab.

Wenn die Erfindungskraft des Dichters sich schon bei den der Geschichte ganz unmittelbar entnommenen Stoffen so thätig erwies, so mußte sie sich doch noch weit freier fühlen, falls er den Stoff erst mittelbar aus den Händen der umbildenden Dichtung, der Romanze oder Novelle, empfing. Sie gewann hier zuweilen einen so freien Spielraum bei ihm, daß die geschichtlichen Begebenheiten nur noch den Hintergrund oder die Stütze der erfundenen bildeten und von den geschichtlichen Gestalten kaum mehr als der bloße Glanz des Namens und der äußeren Erscheinung von ihm benutzt wurde. Dies ist z. B. wiederholt mit Pedro dem Grausamen geschehen, einer Gestalt, die Lope mit besonderer Vorliebe ergriffen zu haben scheint, aber meist mit ganz anderen Eigenschaften begabt und mit anderen Farben gemalt hat, als sie ihm die geschichtliche Ueberlieferung darbot. Man würde dem Dichter aber sicher unrecht thun, wenn man glaubte, es sei dies aus Rücksicht auf den Hof geschehen. Lope hat in mehreren Stücken, besonders in dem Schauspiele La carbonera, die Grausamkeit dieses Fürsten betont. Auch hat er, obschon er in vielen seiner Stücke die Unterthanstreue bis (wie Klein sich ausdrückt) zur „Königsvergötzung" verherrlicht und den Begriff von der Macht und Unantastbarkeit des Königsthums bis auf's äußerste getrieben hat, dem absolutistischen Machtgefühl nicht nur gläubige Anerkennung und blinde Unterwerfung, sondern auch männliches Selbstgefühl, Freiheit, Stolz, Trotz und und Widerstand gegenüber gestellt, so daß es sich sogar davor beugen oder sich scheu davor ihm zurückziehen mußte — ich erinnere nur an La inocente sangue**) (das unschuldige Blut), an Bernardo de Carpio, an La corona merecida***) (die verdiente Krone), an

*) Comedias ꝛc., Bd. 24, Zarag. 1633.

**) Ebendas., Bd. 19, Madrid 1623.

***) Ebendas., Bd. 14, Madrid 1620.

La carbonera*) (die Köhlerin), an La fé rompida**) (die gebrochene Treue), an El conde Fernan Gonzales***) und besonders an El principe despeñado†) (der zerschmetterte König), in welchem Guevara die Entehrung seines Weibes rächt, indem er den König auf der Jagd von einem Felsen stürzt und zerschmettert. Selbst in La estrella de Sevilla††) (der Stern von Sevilla), obschon in diesem Meisterwerke des Dichters das Begriffswesen des spanischen Geistes, besonders der Begriff des Königthums in ganz außerordentlicher Weise auf die Spitze getrieben erscheint, scheitert der König zuletzt an der Tugend, die seinem Willen entgegensteht und muß bestürzt vor den Folgen seiner Gewaltthätigkeit zurückweichen. Ueberhaupt hat der Dichter das Königthum nicht nur im Sinne strafloser Macht, sondern auch als Vertreter der Gerechtigkeit im Geiste der aus seiner Macht entspringenden Pflichten und Verantwortung und im Gegensatze zu dem pflichtlosen und schrankenlosen Uebermuthe der Großen dargestellt. Dies ist mit besonderer Kraft in El mejor alcade el rey†††) (der beste Richter der König) und in Peripañez y el comendador de Ocaña*†), beides Meisterwerke des Dichters, und, nur gegen den Schluß hin etwas abgeschwächter in la Quinta de Florencia**†) (das Landhaus bei Florenz) geschehen, welchem, wie Beaumont und Fletchers Maid of the mill, eine Novelle des Bandello zu Grunde liegt. Alle diese drei Dramen gehören zu denjenigen Stücken Lope's, welche zugleich noch die Sitten des altcastilischen ländlichen Lebens zum Gegenstand haben, in deren Schilderung der Dichter unübertroffen ist. Ihnen gehören ferner Los Tellos de Meneses***†), ein Doppelstück, und El villano en su ricon†*) (der Bauer auf seiner Scholle), sowie El galan de Mem-

*) Comedias rc., Bd. 22, Zarag. 1630; auch bei Soden übersetzt.
**) Ebendas., Bd. 4, Madrid 1614.
***) Ebendas., Bd. 19, Madrid 1623.
†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617.
††) Ebendas., auch bei Zedlitz a. a. O. übersetzt.
†††) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
*†) Ebendas., Bd. 4, Madrid 1614.
**†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609. Uebersetzt bei Soden a. a. O.
***†) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
†*) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. Auch bei Halm (König und Bauer).

brilla*) und El cuerdo en su casa**) (Der Kluge in seinem Hause) noch an; denn obschon in dem letztgenannten Stück die Handlung nach Frankreich verlegt ist, sind die Sitten doch ganz altcastilisch, weil, wie Ernest Lafond sehr richtig bemerkt, Lope, wohin er auch reist, sein Spanien mitnimmt. „Lope a beau voyager, il emporte partout l'Espagne avec lui". Von denjenigen Stücken, in denen die königliche Gewalt gegen den frechen Uebermuth oder Trotz des Adels einschreitet, ist eines der bedeutendsten Los novios de Hornachuelos. Die Scene zwischen Enrique III. und dem stolzen, übermüthigen Melendez ist von jener einfachen und dabei doch so glänzenden und ergreifenden Größe, in welcher Lope de Vega einzig ist.

Es geht schon aus den bisherigen Darlegungen hervor, daß die historischen Stücke des Dichters sich keineswegs auf die Darstellung des Pathos der Liebe und der ihm verwandten Leidenschaften, noch auf diejenigen einschränkten, denen die dem spanischen Geiste eigenthümlichen spitzfindigen Begriffe von Ehre und Loyalität zu Grunde liegen und aus diesen entwickelt sind, wie groß auch ohne Zweifel der ihnen darin verstattete Spielraum ist, und wie sehr der Dichter sich in der Schilderung der Liebe, die er in fast allen nur denkbaren Nüancen, Verhältnissen und Conflicten zum Gegenstand seiner Darstellungen machte, sich als Meister gefühlt. Vielmehr begegnen wir darin auch fast jedem anderen, mit gleicher Kraft entwickelten tragischen Pathos. Mit Recht konnte Grillparzer sagen, daß es wohl kein Lebensverhältniß gebe, das von Lope de Vega im Gange seiner Hervorbringungen nicht mit berührt worden sei. Nur folgende seiner historischen Dramen seien in dieser Beziehung hervorgehoben: Las doncellos de Simancas, welches den Heroismus der Jungfrauen von Simancas verherrlicht, die sich dem schmählichen Tribute von hundert jährlich an die Mauren zu liefernden spanischen Jungfrauen durch Verstümmelung entzogen; Fuente Ovejuna***), in dem die Standhaftigkeit gefeiert wird, mit welcher die Gemeinde von Ovejuna den Todschlag des übermüthigen Groß-

*) Comedias rc., Bd. 10, Madrid 1618.

**) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.

***) Ebendas., Bd. 12, Madrid 1619. Auch übersetzt bei Schack a. a. O.

meisters Tellez Giron vertrat; El hidalgo Abencerrage*), La embidia de nobleza**) (der Neid des Adels), El cerco de Santa Fée***) (die Belagerung von Santa Fé), welche die Tapferkeit von Spaniern und Mauren im letzten Befreiungskampfe verherrlichen. In El juez en su causa†) (der Richter in der eigenen Sache) und in El castigo sin venganzia (Strafe ohne Rache)††) hat der Dichter, nur in zu gewaltsamer und spitzfindiger Weise, das Gerechtigkeitsgefühl zu verherrlichen gesucht. El exemplo de la paciencia behandelt die Geschichte der Griseldis, El honrado Hermano†††) (der ehrenhafte Bruder), das Thema der Corneille'schen Tragödie Les Horaces, der es vielleicht auch zu Grunde liegt, El gran duque de Mescovia*†), die Geschichte des falschen Demetrius, El exemplar major de la desdicha, das Schicksal Belisars, La imperial de Oton**†) (die Kaiserkrone Ottokars), dasjenige Ottokars von Böhmen; Beispiele, welche noch um viele vermehrt werden könnten. Als eines der herrlichsten Werke der spanischen Bühne ist immer La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla) gefeiert worden. In Bezug auf Charakteristik und Composition ist es auch jedenfalls eines der vollendetsten Werke derselben. Die fremdartigen Motive sind das einzige Hinderniß, um ihm auch auf der unseren den Erfolg, den es gewiß sonst verdiente, zu sichern. Der hier aufgeworfene Kampf zwischen Pflicht und Liebe tritt in noch vielen Dramen Lope de Vega's in immer neuen Variationen hervor, z. B. in Los Benavides und in Las paces de los reyes y la Judia de Toledo***†) (die Jüdin von Toledo), der Geliebten König Alfonso's, welche der Eifersucht seiner Gemahlin zum Opfer fiel. Die Versöhnungsscene zwischen den beiden Gatten in der Kirche ist, wie so viele andere Scenen bei Lope, von ergreifendster Wirkung und größter

*) Comedias rc., Bd. 17, Madrid 1622.
**) Ebendas., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendas., Bd. 1, Madrid 1604.
†) Ebendas., Bd. 25, Zarag. 1647.
††) Ebendas., Bd. 21, Madrid 1635.
†††) Ebendas., Bd. 18, Madrid 1623.
*†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. Auch übersetzt bei Rapp.
**†) Ebendas., Bd. 8, Madrid 1617. S. a. Grillparzers Ottokars Glück u. Ende.
***†) Ebendas., Bd. 7, Madrid 1617. S. auch Grillparzers Jüdin von Toledo.

Originalität. Los comendadores de Cordova*), eine Tragödie der Ehre mit furchtbarem Ausgange, wetteifert hierin mit El castigo sin venganzia.

Besonderer Beziehungen wegen mag noch Porfiar hasta morir**) (Bis zum Tode getreu) erwähnt werden, welchem die Geschichte der unglücklichen Liebe des Sängers Mazias zu Grunde liegt; ferner El mayordomo de la Duquesa de Amalfi***), gleich Websters Dutchess of Malfi, nach einer Novelle Bandello's bearbeitet, was auch von Lope's Castelvins y Monteses†) und Shakespeare's Romeo und Julie gilt. El marmol de Felisardo††) zeigt eine so auffällige Aehnlichkeit mit einem Theile von Shakespeare's Wintermärchen, daß man, wenn auch nicht direct, bei beiden auf dieselbe Quelle zu schließen berechtigt scheint. El guante de Doña Blanca†††) gründet sich nach Schack auf die nämliche Begebenheit wie Schillers Handschuh.

Von alttestamentlichen Stücken seien La hermosa Esther*†) (die schöne Esther) und Los trabajos de Jacob**†) (die Mühsale Jacobs) hervorgehoben und schließlich noch des El animal de Ungria***†) (das ungarische Thier) gedacht, weil Lope, sich als Barbier Pablo darin einführend, hier gegen die neue Poesie eifert, die er in diesem Stück doch selber nachgeahmt hat. Er wolle, heißt es darin, da er sich immer nur mit menschlichen Dingen auf natürliche Weise befaßt habe, es ferner ganz aufgeben, Autos zu dichten und die Poesie lieber ganz an den Nagel hängen, als dulden, daß jeder Tropf sich, ihn zu tadeln, herausnehme.

Ein Theil der vorbenannten Dramen hat schon den historischen Charakter gegen den novellistischen vertauscht und den tragischen gegen den des Schauspiels aufgegeben. Diese aus der Verbindung

*) Comedias rc., Bd. 2, Madrid 1609.
**) Ebendas., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendas., Bd. 11, Madrid 1618.
†) Ebendas., Bd. 25, Madrid 1647.
††) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.
†††) In La Vega del Parnasso, 1637.
*†) Comedias rc., Bd. 15, Madrid 1621.
**†) Ebendas., Bd. 22, Madrid 1635.
***†) Ebendas., Bd. 9, Madrid 1617.

ernster und heiterer Elemente hervorgegangenen romantischen Mischspiele, welche die Engländer und Franzosen als Tragikomödien bezeichneten, ein Name, der auch bei den Spaniern hier und da vorkommt, vermitteln den Uebergang zu den eigentlichen Lustspielen. Von ihnen sei nur noch Los pleitos de Inglaterra*) (die englischen Händel) hervorgehoben, ein Stück, an dem Grillparzer den Reiz der Natürlichkeit, welcher ihm eigen und die poetische Atmosphäre, die es umgibt, nicht genug bewundern kann. Ferner: El caballero de Olmedo**), in welcher eine im Geiste der Celestina gezeichnete Figur besonders gelungen erscheint, Guardar y guardarse***) (Hüten und sich hüten), La illustre fregona†) (die vornehme Köchin), nach der Novelle des Cervantes, Don Gonzalo de Cordova††), La esclava de su galan†††) (die Sklavin ihres Geliebten), El gallardo catalan*†) (der tapfere Catalonier), ein Stück voller Abenteuer und Romantik, bei dem sich aber, wie Grillparzer sagt, „von einem Haltepunkte zum anderen des Dichters großer Natursinn entfaltet." Wie unwahrscheinlich das Ganze, so sei doch das Einzelne von großer Wahrheit. Fülle sei überhaupt der Charakter seiner Poesie. Aehnliches gilt auch von dem märchenhaften Los tres diamantes**†) (die drei Diamanten) trotz seinem irreführenden Titel, welchem die Geschichte der schönen Magelone zu Grunde liegt. Dem reinen Lustspiele nähern sich die schon früher erwähnten: El cuerdo en su casa, El galan de Membrilla, sowie Las flores de Don Juan***†) (die Blumen des Don Juan). Letzteres behandelt die Geschichte zweier Brüder, von denen der eine durch seine Verschwendung aus Glück in Unglück, der andere durch die Liebe aus Unglück zu Glücke kommt und letzterer nun die Härte des ersteren mit Großmuth vergilt.

---

*) Comedias 2c., Bd. 23, Madrid 1638
**) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.
***) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.
†) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.
††) Ebendas., Bd. 24, Zarag. 1641.
†††) Ebendas., Bd. 25, Zarag. 1647.
*†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609.
**†) Ebendas., Bd. 2, Madrid 1609, übersetzt bei Soden.
***†) Ebendas., Bd. 12, Madrid 1619, übersetzt bei Rapp.

Von den eigentlichen Lustspielen nimmt Los milagros del desprecio*) (die Wunderkraft der Verschmähung), obschon es durch Moreto's Desden con el desden (Donna Diana), dem es zu Grunde liegt, durch eine feinere, kunstmäßigere Ausführung und die noch tiefere psychologische Begründung übertroffen worden ist, noch immer einen der ersten Plätze unter den spanischen Lustspielen ein, nicht nur wegen der Priorität der Erfindung, sondern auch wegen der großen Unmittelbarkeit, Frische und Natürlichkeit der Darstellung, die bei Moreto nicht in gleichem Maß erreicht ist. Ein verwandtes Thema findet sich in El Perro del Ortolano**) (der Hund des Gärtners) behandelt. Hier wird die Liebe eines stolzen, durch Rang und Vermögen über dem Geliebten stehenden Weibes ebenfalls durch Eifersucht zum Geständniß der Liebe gezwungen. Der Schluß ist nicht ohne einen Mißklang; in der Behandlung konnte es aber gleich dem vorigen und noch so verschiedenen anderen Stücken des Dichters doch schon Molière zum Vorbilde dienen. Klein macht bei der Besprechung desselben die treffende Bemerkung, daß in den spanischen Lustspielen die Gespräche zwischen dem Herrn und dem Diener oder der Dame und Zofe sehr oft nur in Dialog gespaltene Selbstgespräche seien, der Art, daß dem Diener dabei das Handeln, dem Herrn das Pathos zufalle, im Gegensatze zur römischen Komödie, wo der Servus das Odium der zu Gunsten seines Herrn ausgeübten Streiche trägt. Hier aber sei dem Diener Tristan ausnahmsweise eine Mittelstellung zwischen beiden ertheilt. — El mayor imposible***) (das Unmöglichste von Allem) hat es mit der Schwierigkeit zu thun, ein liebendes Weib unter Schloß und Riegel zu halten. Die reizvolle, natürliche Behandlung täuscht, wie so oft bei Lope de Vega, über manche schwache und unwahrscheinliche Motive hinweg, die von Klein in's Licht gestellt worden sind. — Si no vieran las mujeres †) (Ja, wenn die Frauen keine Augen hätten!), ein romantisches, ganz in Poesie getauchtes Lustspiel, welches in einzelnen Theilen Aehnlichkeit mit Shakespeare's „Wie es euch gefällt" zeigt.

*) Dohrn hat es a. a. O. übersetzt.

**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618. Uebersetzt bei Braunfels unter dem Titel Gräfin und Zofe.

***) Comedias, 25. Bd., Zaragoza 1647. Uebersetzt bei Braunfels.

†) La Vega del parnaso. Madrid 1637.

Amar sin saber á quien*) (Lieben, ohne zu wissen wen?), eine Dichtung von großer Anmuth. Die Voraussetzung ist, daß ein junger Edelmann in den Verdacht kommt, einen Anderen im Duell getödtet zu haben und in Haft genommen wird. Die Schwester des Schuldigen sucht ihn ohne Nennung des Namens durch zärtliche Briefe zu trösten, woraus sich die weiteren Verwicklungen des Spieles entspinnen. El azero de Madrid**) (das Madrider Eisenwasser) verdient hier schon deshalb genannt zu werden, weil Molière wahrscheinlich aus ihm die Motive zu seinem Médecin malgré lui, sowie zu seinem L'amour médecin geschöpft hat und das Original sich noch immer daneben hält. Besonders ist die Führung der Intrigue wieder zu loben, die sonst nicht grade Lope de Vega's stärkste Seite bildet. Es handelt sich darin um eine der damals in Aufnahme gekommenen Eisenwassercuren, welche ein schlaues, von einer pedantischen Dueña überwachtes Mädchen als Mittel ergreift, um ihren Liebhaber bei ihren Morgenpromenaden sehen und sprechen zu können. Die List gelingt um so besser, als die Dueña selbst in eine ihrer Eitelkeit gestellte Falle geht. Reizend in der Leichtigkeit ihrer Behandlung sind ferner La resistencia honrada***) (der ehrbare Widerstand), El ausente en su lugar†) (der gegenwärtige Abwesende), Los melindres de Belinda††) (die Launen Belinda's), La discreta enamorada†††) (die verschwiegene Verliebte) und La niña de plata*†) (das Silbermädchen). Por la puente Juana**†) gehört zu den zahlreichen Stücken Lope's, welche auf Verkleidungen beruhen. Es hat aber nicht ganz die Leichtigkeit, die sonst seine Lustspiele auszeichnet, auch hat die hier wie noch öfter sich geltend machende brutale Auffassung der Liebe und der Einfluß, welchen der Standesunterschied auf sie ausübt, etwas Verletzendes. Einen verwandten Gegenstand behandelt La

---

*) Comedias, 22. Bd., Madrid 1635.
**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618.
***) Nicht in der Sammlung ꝛc. enthalten.
†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
††) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
†††) Nicht in der Sammlung enthalten.
*†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
**†) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635. Uebersetzt bei Rapp.

noche Toledana (die Nacht in Toledo), ein Lustspiel, welches ebenso kunstvoll angelegt wie geschickt und anmuthig durchgeführt ist. Florencio, wegen eines Zweikampfs aus Granada entflohen, wird von seiner Geliebten, Lisena, verfolgt. Sie geräth jedoch bald in eine hülflose Lage, welche sie nöthigt, in einem Wirthshause zu Toledo ein Unterkommen als Dienstmädchen zu suchen. Sie trifft hier Florencio, aber mit einer anderen Schönen, die er für seine Schwester ausgibt. Lisena in ihrer Eifersucht benutzt jetzt sowohl die Liebesbewerbungen, deren Gegenstand sie selbst von verschiedenen Bewohnern des Gasthofs geworden, wie den Umstand, daß ein früherer Liebhaber der angeblichen Schwester zu ihrer Verfolgung ebenfalls eingetroffen ist, um diese aus der Gunst ihres Liebhabers zu verdrängen. Sie verabredet ein den Wünschen all' dieser verschiedenen Bewerber entsprechendes Stelldichein, doch werden die meisten von ihnen getäuscht. Die angebliche Schwester Florencio's wird in die Arme ihres hintergangenen Liebhabers, Florencio aber in die ihren geführt. La ocasion perdida*) (die versäumte Gelegenheit) mag den Uebergang zu dem auch von Lope de Vega nicht verschmähten leichtfertigen Genre bilden, von welchem El galan Castrucho**) (der galante Castrucho) ein vorzügliches Beispiel ist. Die eine größere Rolle darin spielende Kupplerin Teodora ist trefflich gezeichnet. Diese Stücke gehören zum Theil mit zu denjenigen, welche hauptsächlich die Sittenschilderung des Volkes zum Gegenstand haben. Von ihnen mögen das schon erwähnte: La noche de S. Juan***) (die Johannisnacht), Las ferias de Madrid†) (der Madrider Jahrmarkt) und El asalto de Mastrique††) (der Sturm auf Mastricht) genannt werden.

Die Entremeses des Dichters stehen in gewissem Sinne unter denen des Cervantes. Sie sind derber, possenhafter, ja sie verschmähen sogar das Possenreißerische nicht.

---

*) Comedias, 2. Bd., Madrid 1619.
**) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.
***) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635.
†) Comedias, 2. Bd., Madrid 1609.
††) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.

V. Die Schule und die Zeitgenossen Lope de Vega's bis Calderon.

Die valencianischen Dichter: Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Boyl, Beneyto und Guillen de Castro. — Der Cid. — Ramon und Gaspar de Avila. — Salustrio del Poyo. — Mira de Mescua. — Guevara. — Enciso. — Gabriel Tellez, gen. Tirso de Molina. — Alarcon. — Montalvan. — Antonio de Mendoza. — Felipe de Godinez. — Luis de Belmonte. — Die Vertreter der classischen Richtung in der Kritik: Villegas Artieda, Manuel de Villega, Figueron. — Tirso de Molina's Vertheidigung des nationalen Dramas. — Entwicklung der Schauspielkunst und Zustand der Bühne. — Einfluß Philipps IV. darauf. — Fiestas, Zarzuelas, Comedias de Figuron. — Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen der Zeit. — Unterbrechungen der Schaustellungen und Beschränkungen. — Blüthe und Verfall der Autos. — Verhältniß der Dichter und Schauspieler zum Publicum und untereinander.

Ein Dichter wie Lope de Vega, der sich durch seine Fruchtbarkeit, seine Erfindungskraft, seine Frische über fünfzig Jahre in ungeschwächtem Ansehen erhielt, mußte allein eine poetische Atmosphäre um sich verbreiten, die alle schlummernden Keime zur Entwicklung brachte, Allen, der Sonne gleich, die sie bestimmende Richtung gab und einen wahren Dichterfrühling zeitigte. Aus der Menge der neben ihm erwachenden und erblühenden Dramatiker, deren Zahl er selbst Legion nannte*), sei hier vor Allen der valencianischen Dichter gedacht, mit deren Kreise Lope de Vega bei seinem wiederholten Aufenthalte in dieser Stadt in nähere Beziehungen trat. Es sind Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Carlos de Boyl, Miguel Beneyto und Guillen de Castro. Sie schrieben sämmtlich für das neue Theater, den Corral de la Olivera, in Valencia und waren Mitglieder der daselbst am 4. October 1591 eröffneten Academia de los Nocturnos (der Nächtlichen). Von ihnen allen sind uns Arbeiten in der schon (S. 210) gedachten Sammlung von Dramen valenzianischer Dichter erhalten geblieben**).

Von den Lebensschicksalen dieser Dichter ist uns nur wenig bekannt. Von Francisco Tarrega weiß man blos, daß er dem

*) Von Tarrega 9, Aguilar 7, Ricardo de Turia 4, Boyl 1, Beneyto 1, Castro 2.

**) Siehe das Verzeichniß im Catalogo bibliografico y biografico del antiqua teatro Español etc. von Don Cayitano Alb. de la Barreira y Larciba (Madrid 1857—60), sowie den 43., 45., 47. u. 48. Bd. der Bibl. de aut. espan., worin Roman de Mosnero 119 Stücke aus der Zeit Lope's und Calderon's mittheilt.

geistlichen Stand angehört und um 1590 schon blühte. Von Aguilar nur insofern, als er immer neben Tarrega genannt wird.

Guillen de Castro y Belvis wurde 1569 zu Valencia geboren. Er verfolgte längere Zeit die militärische Laufbahn und gelangte, von den Herzögen von Ossuna und Olivarez unterstützt, bald zu höheren Stellungen, zuletzt in die des Commandanten einer festen Stadt im Neapolitanischen. Später scheint er jedoch in Ungnade gefallen zu sein, worauf er sich in Madrid ganz nur der Dichtung widmete nnd daselbst 1631 starb. Als Dichter hat er zuerst in den Versammlungen der Nocturnos größeres Aufsehen erregt. Obschon Lope de Vega gewiß mit allen jenen Dichtern in nähere Berührung kam, so wird doch Guillen de Castro neben Artieda als derjenige bezeichnet, mit welchem er damals den innigsten Verkehr unterhielt. Auch war er, wie sehr auch noch Lope hierin untergeordnet, doch der weitaus begabteste von ihnen. Die von ihm erhalten gebliebenen Stücke, von denen sich nicht sagen läßt, wann sie entstanden, sind alle in seinem Geiste geschrieben. Doch ist Schack der Meinung, daß nicht die valencianischen Dichter von Lope de Vega, sondern umgekehrt dieser von ihnen angeregt und in seiner dramatischen Richtung bestimmt worden sei, oder mit anderen Worten, daß der Ursprung des nationalen spanischen Dramas ihnen zuzuschreiben ist. Innere wie äußere Gründe aber sprechen dagegen. Wir wissen, daß Lope bereits von seinem 14. Jahre d. i. von 1574 an dramatisch thätig war und erst 1588 zu längerem Aufenthalt nach Valencia kam. Von Castro, dem bedeutendsten jener valencianischen Dichter, der erst 1591 als solcher mit Erfolg hervortrat, ist es schon hierdurch dargethan, daß nicht Lope nach ihm, sondern nur er nach Lope sich bilden konnte. Für ein ähnliches Verhältniß in Bezug auf die Uebrigen aber spricht, daß nicht Valencia der Mittelpunkt der scheinbar von hier ausgegangenen Richtung des Dramas blieb, sondern Madrid dieser wurde, wohin sich daher die meisten der valencianischen Dichter im Anschluß an Lope dann wendeten. Auch Tirso de Molina, welcher wahrscheinlich schon um diese Zeit für die Bühne schrieb, bekennt sich ausdrücklich zu seinem Schüler und bezeichnet ihn als denjenigen, welcher der spanischen Komödie die Ausbildung und Vollendung gegeben habe. — An Tarrega lobte Cervantes die Sinnigkeit und den Reichthum geistvoller Einfälle.

Auch sonst wird dieser Dichter von Zeitgenossen gerühmt. Von seinen erhalten gebliebenen neun Stücken scheint zu seiner Zeit La enemiga favorable (die wohlwollende Feindin) besonders gefallen zu haben. Sehr productiv war er wohl nicht, wenigstens finden sich von ihm nur noch zwei andere Dramen erwähnt. — An Aguilar wurde von Cervantes Feinheit und von seinen Dramen El mercador amante (Der verliebte Kaufmann) hervorgehoben. — Ungleich fruchtbarer scheint aber Guillen de Castro gewesen zu sein*). Cervantes rühmt an ihm Süßigkeit und Anmuth. Schack fügt hinzu, daß es ihm, wie sein Alarcos beweise, auch an Energie und tragischer Kraft nicht gefehlt habe. Pagar en propria moneda (Gleiches mit Gleichem), La justicia en la piedad (Gerechtigkeit und Milde), Dido und das feine Lustspiel Enganarse engañando werden gleichfalls gerühmt. Größere Bedeutung erwarb er sich aber doch nur durch sein, den vaterländischen Stoff des Cid im Geiste der alten Romanzen behandelndes Drama Las mocedades del Cid (Die Jugendthaten des Cid)**) in zwei Theilen, besonders weil der erste desselben von Pierre Corneille seinem berühmten Schauspiel Le Cid zu Grunde gelegt wurde und dieser ihm zugestandener Maßen ganze Stellen desselben entlehnte. Die Angriffe, welche Corneille neben dem ungeheuren Erfolge seines Stücks und grade mit wegen desselben von der französischen Akademie erfuhr, die Vergessenheit, in welche nicht nur Guillen de Castro, sondern überhaupt die ganze ältere spanische dramatische Dichtung für längere Zeit gerieth, sowie die Ueberschätzung, durch welche dieses Vergessen später wieder gerächt werden sollte — erklären den immer wieder erneuerten Streit, welcher sich auch darüber entspann, ob dem spanischen Urbild oder

---

*) Von seinen Comedias erschienen zwei Theile: Primera parte de las comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621. 13 Stück enthaltend, und Segunda parte de las comedias de Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625. 12 Stück enthaltend. Der erste Theil ist der Tochter Lope's, Marcella, gewidmet. — Schack gibt das Verzeichniß davon. Lord Holland hat in der zweiten Ausgabe seines Buchs über Lope de Vega (London 1816) Guillen de Castro eine eingehende Besprechung gewidmet. S. auch Wolf in den Blättern f. lit. Unterh. 1469, S. 90, sowie Schack, Klein, Ticknor, Lemcke (a. a. O.).

**) Mitgetheilt bei Lemcke a. a. O. III. S. 292 u. fe

der französischen Nachbildung des Cid der Vorrang zuzuerkennen sei. Man ist mit der Ueber- und Unterschätzung auf beiden Seiten und bis in die neuesten Zeiten jedenfalls viel zu weit gegangen. Corneille, welcher sein Drama den französischen Regeln annähern wollte, mußte manches gewaltsamer, unvermittelter und unwahrscheinlicher erscheinen lassen, als es in der freieren Behandlung des Spaniers sich darstellen konnte, der schon die Erfindung voraus hatte. Wenn die Arbeit Corneille's hierdurch stilvoller erscheint, so ist doch dagegen vieles bewußter, gesuchter und berechneter. Sein Cid hat viel von dem Reiz der Natürlichkeit und von der schlichten, einfachen Größe des Vorbildes verloren. Für den größeren Schwung und Glanz des Empfindungsausdrucks, für den größeren poetischen Zauber der Situation lagen ihm aber noch Muster bei Lope de Vega vor. Und doch wäre es Unrecht, die eigenthümliche Größe und Schönheit des Corneille'schen Werkes hierüber völlig verkennen zu wollen. Er hätte unmöglich in anderen seiner Werke der große Dichter sein können, welcher er thatsächlich war, wenn er hier wenig mehr als nur ein vorzüglicher Uebersetzer und Nachahmer gewesen wäre*). Was das Drama Guillen de Castro's betrifft, so hat dieser bei aller Treue, mit der er den Charakter und Geist des Romanzenstoffs festhielt, demselben doch erst die dramatische Seele gegeben. Das Motiv des Backenstreichs ist seine Erfindung, d. h. es fehlt den Romanzen. Und wenn er dieses Motiv auch vielleicht von Lope entlehnt hätte, der es mehrmals gebraucht, so würde er noch immer eine treffliche Anwendung davon gemacht haben. Der Kampf zwischen Pflicht und Neigung ist schon bei ihm mit so großer psychologischer Feinheit durchgeführt, daß Corneille hierin nur wenig verändern durfte, wenn er nicht unter dem Vorbilde zurückbleiben wollte. Die Sprache in ihrer edlen Einfachheit ist trefflich und der poetische Aufschwung der leidenschaftlichen Stellen hebt sich davon höchst wirkungsvoll ab.

Noch unwahrscheinlicher ist es, daß einige andere Dichter der Zeit, wie Doctor Ramon und Gaspar de Avila, einen bestimmenden

*) Siehe hierüber Villemain, Cours de litt. franç. (Paris 1828 u. f.), Puibusque, Histoire comparée des litt. espagnole et française. Phil. Chasles, La france, l'Espagne et l'Italie au 17 siècle, Paris 1877. M. A. Fée, Etudes sur l'ancien théâtre espagnol, Paris 1873.

Einfluß auf Lope de Vega ausgeübt haben, obwohl es der Zeit nach möglich wäre. Die uns von ihnen erhalten gebliebenen Stücke gestatten trotz des Lobes, das auch ihnen von Cervantes gezollt wird, eine solche Annahme nicht. Ramon war übrigens, was die Zahl seiner Dramen betrifft, einer der fruchtbarsten Dichter der Zeit. Dies gilt auch von Miguel Sanchez, welchen der Name des Göttlichen zierte. Cervantes rühmt ihn wegen seiner kunstreichen Erfindungen. Auch Lope, in seinem Laurel de Apolo, ist voll seines Lobes und da dieser in Valladolid geborene Dichter nach einer anderen Stelle in Lope's Nuevo arte &c. bereits 1609 nicht mehr am Leben gewesen sein kann, so dürfte seine Blüthe allerdings schon in die 80er Jahre gefallen sein. Es steht uns jetzt aber nur ein beschränktes Urtheil über ihn zu, da nur ein einziges seiner vielen Stücke: La guarda cuidadosa (der wachsame Posten) erhalten geblieben ist. Doch bestätigt dasselbe das dem Dichter von Cervantes und Lope ertheilte Lob, da es nach Schacks Urtheil ein höchst sinnreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenstück ist*).

Von den Dichtern der ersten Periode Lope de Vega's mögen noch Pedro Diaz und Damian Salustrio del Poyo, geboren in Murcia, genannt werden. Von letzterem, welcher später in Sevilla lebte, ist ein zweitheiliges Drama La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos erhalten geblieben, aus welchem sowohl Tirso de Molina wie Calderon eine Scene nachgeahmt haben; jener in seiner La prudencia en la muger, dieser in El mayor monstruo los zelos. Es handelt sich darin um eine Vergiftung. Der Mörder, im Begriff seine That zu vollführen, wird durch ein herunterfallendes Bild daran gehindert. Die Verwirrung, in die er hierdurch versetzt wird, macht ihn verdächtig. Er gesteht seine Absicht ein. — Auch der Priester Josef de Valdivieso, Caplan des Erzbischofs von Toledo, gehört noch hierher. Er schrieb divinas comedias und autos. Nur wegen der letzteren verdient er erwähnt zu werden. Die ersteren gehören zu dem Ungeheuerlichsten der

*) Es ist in dem 5. Bande der Comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcell. 1614, enthalten.

Gattung. Außerdem ragten in diese Periode natürlich noch viele Dichter der früheren herein.

Etwas später traten Mira de Mescua und Luis Velez de Guevara auf. Mira de Mescua (auch Amescua genannt)*) wurde zu Guadix im Königreiche Granada geboren. Auch er hatte sich dem geistlichen Stande gewidmet und bekleidete 1603 die Stelle eines Archidiaconus in seiner Vaterstadt. Zu dieser Zeit gehörte er bereits zu den namhaftesten dramatischen Dichtern. 1610 ging er mit dem Vicekönig von Neapel, Grafen von Lermos, nach Italien. Nach seiner Rückkehr aber lebte er als Kaplan und Dichter am Hofe Philipps III. und IV. in Madrid, wo er 1620 bei dem schon früher erwähnten Feste (s. S. 272) einen Preis gewann und erst nach 1685 starb. Trotz der Lobsprüche des Cervantes, der ihn die Zierde der Nation nannte, und des Lope de Vega sind seine Dramen von keiner tieferen poetischen und dramatischen Kraft, was er durch phantastische Erfindungen zu verdecken suchte. Es fehlt ihnen aber nicht an glücklichen Einzelheiten und manche seiner Ideen und Conceptionen sind von späteren Dichtern wieder aufgenommen worden, so die seines El esclavo del demonio (der Sklave des Teufels) von Moreto in Caer para levantarse (Fallen, um wieder zu steigen) und von Calderon in La devocion de la cruz (die Andacht am Kreuz und in El magico prodigioso (der wunderthätige Magus), und die seines El galan valiente y discreto (der tapfere und getreue Liebhaber) von Alarcon in dessen Examen de maridos (die Prüfung der Freier). Seine Cura de Madrilejos begegnete einem Verbot und auch La desgraciada Raquel (die unglückliche Rahel) mußte er, um sie veröffentlichen zu dürfen, großen Veränderungen unterziehen. Von seiner Manier, das Abenteuerliche und Wunderhafte in effectvoller, aber nicht selten widersinniger Weise zu häufen, ist El negro del mejor amo (der Neger des besten Herrn) ein vorzügliches Beispiel. Von seinen Autos gilt La mayor sobervia humana (die höchste Ueberhebung des Menschen) für das glänzendste.

---

*) Die Dramen dieses Dichters kommen nur in einzelnen Drucken und in verschiedenen Sammlungen vor. Näheres über ihn bei Montalvan, Para Todos, (Madrid, 1632) und bei Pellicer, Biblioteca I. S. 89.

Von Luis Velez de Guevara*) glaubt man zu wissen, daß er 1570 zu Ecija in Andalusien geboren ist**). Er kam noch sehr jung nach Madrid, wo er zuerst in die Dienste des Grafen von Saldaña, später in die Philipps IV. trat und 1644 starb. Auch er wird noch vor Schluß des Jahrhunderts als Bühnendichter genannt und die Zahl seiner Dramen, von denen weitaus die meisten verloren gegangen sein müßten, wird auf 400 angegeben, Eine weithin verbreitete Berühmtheit erlangte er durch seinen weltbekannten (von Lesage überarbeiteten) Roman: El diablo cojuelo (der hinkende Teufel), welcher unter Andrem auch eine köstliche Satire auf die damalige Bühnenschriftstellerei enthält. Lope de Vega und Montalvan loben ihn als Dramatiker. Cervantes rühmt an seinen Dramen die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza. Schack gibt diesem etwas zweideutigen Lob eine günstige Auslegung, obschon auch er nicht verbergen kann, daß Guevara's Dramen allzusehr auf den Bühneneffect berechnet erscheinen. Es geht aber dabei ein patriotischer und romantischer Schwung durch die meisten derselben, von denen folgende hier hervorgehoben werden mögen: Los hijos de la Barbuda, Mas pesa el rey que la sangre (der König gilt mehr als das Leben), Reinar despues de morir (die Herrschaft nach dem Tode), welches die Geschichte der Iñes de Castro behandelt und in der Schilderung zärtlicher Gefühle, wie heftiger Leidenschaften gleich vorzüglich ist, so wie La luna de la sierra (Diana im Gebirge), welchem Francisco de Rojas sein Garcia del Castañar oder Del rey abajo ninguno (Außer meinem Könige keiner) nachgebildet hat, wie Calderon der Niña de Gomez Arias sein gleichnamiges Drama.

Diesen Dichtern mag noch Diego Ximenez de Encico angereiht werden, von dem man nur weiß, daß er, aus Sevilla gebürtig, noch im 16. Jahrhundert dramatisch thätig war. Er wird besonders in der Charakteristik gelobt und seine fast der Zeit-

*) Siehe über ihn Alberto Lista y Aragon, Ensayos literarios y criticos, Madrid 1644, 2. Bd. Von seinen Dramen erschien eine Sammlung, Sevilla 1730. Andre finden sich zerstreut in Einzeldrucken und Sammlungen, z. B. in Flor de las mejores comedias 1652, besonders aber in Comedias escogidas de los mejores ingenios de España und in Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega. Madrid 1857—58, 2 Bde.

**) Nach Pellicer in seinen Avisos historicos.

geschichte angehörenden Dramen El principe Don Carlos und La mayor hazaña de Carlos (die große That Karls V.) werden von Schack als wahrhaft großartige, historische Gemälde der edelsten Art charakterisirt. Natürlich hat sich der Dichter darin zu einer dem Hofe annehmbaren Auffassung von Personen und Thatsachen herbeilassen müssen. Noch höher stellt Klein Los Medicis de Florencia.

Die weitaus bedeutendsten und eigenartigsten Dichter der durch Lope de Vega bestimmten Periode des nationalen spanischen Drama's aber sind Tirso de Molina und Alarcon, von denen jener zwar der frühere ist, aber Lope noch weit überlebt hat, so daß wohl auch seine Blüthe erst in die zweite Hälfte der dramatischen Thätigkeit dieses Dichters fällt. Gabriel Tellez, bekannter unter seinem Dichternamen Tirso de Molina, wahrscheinlich 1570 zu Madrid geboren, gehörte dem geistlichen Stande an. 1613 trat er in den Orden der barmherzigen Brüder, in welchem er wichtige Stellen bekleidete. Er starb 1645 als Prior des Klosters Soria im Alter von 78 Jahren. Seine geistlichen Aemter hinderten ihn weder an der fruchtbarsten dichterischen Thätigkeit (schon 1621 hatte er nach seiner eigenen Aussage*) 300 Dramen geschrieben), noch auch daran, daß er denselben zum Theil einen sehr leichtfertigen Inhalt und eine zum Frivolen neigende Behandlung gab. Schon zu Lebzeiten des Dichters erschien eine Sammlung einiger seiner Werke**). Sie umfaßt 59 Dramen, von denen jedoch nur 51 Tirso's Eigenthum sind, da nach

*) Im Vorworte zu seiner Novellensammlung.

**) Comedias del Maestro Tirso de Molina. 1. u. 2. Th. Madrid 1627, 3. Th. Tortosa 1634. 4. Th. Madrid 1635. 5. Th. Madrid 1636. 13 Stücke existiren außerdem in Einzeldrucken. Drei sind in seinen Cigarrales enthalten. Eine Auswahl gab Hartzenbusch, Madrid 1839—42, 12 Bde.; eine andere im 5. Bd. der Bibl. Ribad. Eine Anzahl Autos stehen im Deleytor aprovechando, Madrid 1635 u. 1775, 2 Bde. — Uebersetzungen finden sich in Dohrn, Spanische Dramen (El burlador de Sevilla und Don Gil de las calzas verdes), in Braunfels, Spanisches Theater (El burlador) und in Rapp's Spanisches Theater El burlador und la Marta piedosa. Letztgenanntes Werk enthält eine eingehende Charakteristik. Sonst siehe über ihn August Duran in der Einleitung zur Talia española, Madrid 1839. Eugen Hartzenbusch's El maestro Tirso de Molina in der Bibl. Bibadeneira. T. V, Lista, Ensayos literarios etc. Schack a. a. O. Th. II. S. 552. L. Schmidt, Die vier größten spanischen Dramatiker.

dessen eigener Angabe in der Dedication des 2. Bandes acht der im 1. Theile enthaltenen Stücke anderen Verfassern angehören, „die — wie er sich ausdrückt — diese aus ihm unbekannten Gründen vor seiner Thüre ausgesetzt hatten.“ Von den 67 unter seinem Namen erhalten gebliebenen Stücken sollen ihm nach Don Roman de Mesnero Romanos nur 17 zuverlässig angehören. Dies ist jedoch übertrieben, da allein nur von den ersten zwei Bänden der während seines Lebens unter seinem Namen erschienenen Sammlung mit Sicherheit zwölf sein Eigenthum sind.

Wenn man von der glänzenden Schilderung, welche Schack von Tirso de Molina's dramatischen Dichtungen giebt, das Ueberschwängliche abzieht, so bleibt noch immer genug, um ihn zu den ersten Dramatikern seiner Nation zu rechnen. Er war ein Meister in der Behandlung der Sprache, glänzte durch die Vielseitigkeit seines Geistes und gebot über eine Fülle von Witz. Einzelne seiner Charaktere zeichnen sich ebenso durch die Frische und Keckheit, ja Kühnheit des Entwurfs aus, wie andere durch die überlegte Durchführung, was auch von Plan und Intrigue verschiedener seiner Stücke zu gelten hat, worin er wohl auch Lope de Vega zuweilen übertraf.

Obschon das Urtheil über einen Dichter, von welchem man nur einen Theil seiner Werke kennt, immer nur einen relativen Werth haben kann und die ungenügende Kenntniß, die wir von den Werken seiner Vorgänger und ihrer Entstehungszeit haben, uns ein Urtheil über die Originalität der seinigen und ihrer Bedeutung im Entwicklungsgange des spanischen Dramas kaum gestatten, so läßt sich doch sagen, daß, soweit wir mit beiden bekannt sind, Tirso de Molina's Stärke mehr im Lustspiel als in der Tragödie, mehr in der Zeichnung weiblicher, als männlicher Charaktere lag, was beides wohl in einem gewissen Zusammenhang steht. Hartzenbusch geht selbst so weit, Tirso als den größten Komiker der Spanier und als denjenigen zu bezeichnen, der sich allein mit Moliere vergleichen lasse. Dem letzteren ist er nicht blos darin vorausgegangen, daß er es liebte, einzelne Charaktere zum Mittelpunkte der Intrigue oder Handlung zu machen und diese ihnen unterzuordnen, sondern auch darin, daß er ihnen einen burlesken Anstrich gab.

Andererseits ist aber nicht zu verschweigen, daß Tirso durchaus

Lustspielen, welche den tragischen Ausgang eines Duells zur Voraussetzung haben. Diese findet sich auch bei Lope schon wiederholt vor, und Tirso hat sie ebenso wie das hier obwaltende Verhältniß der wechselseitigen Eifersucht zweier Schwestern mehrfach verwendet. Das letzte z. B. in Amor y celos hacen discretos (Liebe und Eifersucht machen verständig).

Der Gedanke, eine Frau auf sich selbst eifersüchtig zu machen, ist originell. Tirso's Ausführung ist es nicht minder. La celosa de si misma dürfte vielleicht das feinste, bestentworfene Lustspiel des Dichters sein. Ein junger Edelmann kommt nach Madrid, ein junges schönes Mädchen zu heirathen, das er noch niemals gesehen. Auf dem Wege wird aber sein Herz und seine Phantasie ganz von der Erscheinung einer verschleierten jungen Dame gefangen genommen, der er am Eingange einer Kirche begegnet, so daß er fast kein Auge mehr für die Braut hat, obschon diese mit seiner Schönen identisch ist. Es entsteht hierdurch in dem jungen Mädchen eine Eifersucht auf sich selbst, die sie bestimmt, ein doppeltes Verhältniß mit dem sie verschmähenden Bräutigam und dem hitzigen Liebhaber, dort unverschleiert, hier aber verschleiert zu unterhalten.

Auch die Erfindung von Amor por señas ist originell. Doch ist sie nicht ohne Künstlichkeit und nur auf dem Gebiete des Romantischen möglich. Es handelt sich um die sinnreiche Probe, welcher ein schönes Mädchen das Herz ihrer Freier unterwirft. Es gehört zu den Stücken, in denen sich Tirso Calderon annäherte, was auch in Amor por arte mayor (Liebe auf dem Wege der Dichtkunst) der Fall ist, welches diesem vielleicht die Anregung zu seinem Secreto á voces gegeben.

Ihres romantischen Glanzes wegen mögen noch La huerta de Juan Fernandez (der Garten des Juan Fernandez) und El vergonzoso en palacio (der Blöde bei Hofe) erwähnt werden. Das erste ist eines der phantasievollsten Stücke des Dichters; es ist mit dem vollen Zauber seiner Poesie und seines Witzes geschmückt. Zwei verführte Weiber, eine Edelfrau und eine Bäuerin, vereinigen sich in der Absicht, sich unter dem Schutz und der Maske von männlicher Kleidung an ihren ungetreuen Liebhabern zu rächen. Das Stück ist dabei ganz auf die Kunst der Darsteller berechnet. El vergonzoso en palacio dürfte dagegen wohl eine Ueberschätzung

erfahren haben, auch gehört es zu den indecentesten Stücken des Dichters.

Von Tirso's Trauerspielen hat La prudencia en la muger (Frauenklugheit) eine große Berühmtheit erlangt. Schack nennt es eines der großartigsten Werke der spanischen Bühne. Klein spricht dagegen in sehr geringschätzendem Tone von dem tragischen Pathos desselben. Es behandelt die Parteikämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinands IV. und den Muth und die Klugheit der Königin Wittwe, Doña Maria, an denen der Trotz der Vasallen sich bricht. Wie sehr der Dichter den schauspielerischen Effect im Auge hatte, beweist die Vorschrift, daß der im 3. Acte als sechzehnjähriger Jüngling auftretende König von einer Schauspielerin darzustellen sei. Enthusiastischer noch klingt Schacks Lob über Escarmientos para el cuerdo (die Witzigungen des Klugen). Des Dichters Phantasie zeigt sich hier auch wirklich in all ihrer Kraft und Gluth, schweift aber zugleich in's Abenteuerliche und Gräßliche aus. Seine Neigung zu sinnlichen Gemälden konnte in La venganza de Tamar (die Rache Tamars) volle Befriedigung finden. Calderon hat denselben Stoff in seinem Los cabellos de Absalon behandelt und einzelne Scenen Tirso's darin nachgeahmt, in dessen Spuren er überhaupt öfter trat, so in El mayor monstruo los zelos, zu welchem er theilweise La vida de Herodes von jenem benutzt hat.

Am Bekanntesten aber von Tirso's ernsten Dramen ist El burlador de Sevilla oder El convidado de piedra (der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast) geworden. Die Persönlichkeit seines Helden fand Tirso nach Ochoa (Tesoro del teatro español) in den Chroniken von Sevilla in den wesentlichsten Zügen schon vor. Hier hat Don Juan de Tenorio die Tochter des Comthurs Ulloa gewaltsam entführt und diesen hierauf im Duelle getödtet. Der Comthur wurde sodann im Kloster San Francisco begraben, wo die Familie eine Capelle besaß. Die Franziskaner, um den Frevel Don Juan's zu rächen, den seine Geburt dem Arm der Justiz entzog, lockten ihn unter falschem Vorwand in ihr Kloster, wo sie ihn tödteten und darauf das Gerücht verbreiteten, daß er die in der Capelle Ulloa's errichtete Statue des Comthurs geschmäht habe und von dieser in die Hölle gestürzt worden sei. Man sagt, daß

Tirso de Molina 1625 bei einem Besuche Sevilla's zu seiner Dichtung angeregt wurde. Das Motiv zu dem lebendig werdenden Standbilde des Comthurs fand er noch überdies, wie ich zeigte, bei Lope schon vor. Auch hatte die Sage an anderen Orten andere Gestalt angenommen und man glaubt, daß dem Drama La niña de Gomez Arias die granadische Fassung zu Grunde liege.

Tirso hat die überlieferte Gestalt seines Helden und das Motiv der Fabel mit großer Genialität und Kühnheit ergriffen, doch steht die Ausführung nicht immer auf gleicher Höhe. Das Drama macht zum Theil nur den Eindruck einer geistreichen, großartig entworfenen Skizze. Was würde z. B. Lope aus der Begegnung Don Juans mit dem steinernen Gaste gemacht haben! Gegen die lebendige Kürze der Exposition sticht auch die lyrische Breite des Monologs Tisbea's außerordentlich ab. Jedenfalls aber hatte Tirso in seinem Drama ein großes Problem aufgeworfen, welches sich bald der Phantasie aller Völker bemächtigte. Molière, Byron, Grabbe, Zamora, Dumas und viele Andere haben den Versuch seiner Lösung gemacht. Schon Tirso's Drama neigt in einzelnen Scenen einer opernhaften Behandlung zu und auf dem Gebiete der Oper sollte auch erst der Stoff und die Idee desselben seine bedeutendste Gestalt durch das Genie eines Mozart gewinnen.

Von den geistlichen Dramen Tirso's verdient besonders El condeñado por desconfiado (der Fluch des Unglaubens) hervorgehoben zu werden, ein Werk, von welchem Schack sagt, daß, falls Tirso auch nichts weiter geschrieben hätte, man ihm doch den Ruhm eines der größten Dichter zuerkennen müßte. Die katholische Glaubensidee erscheint darin aber ganz auf die Spitze getrieben und durch die abenteuerlichste Phantastik verherrlicht. Ein Seitenstück bildet dazu: Quien no cae no se levanta (Nur wer fällt, kann sich aufrichten). Dort geht ein Straßenräuber, hier eine italienische Hetäre durch Reue und Buße zur Seligkeit ein. Die Bedenklichkeit der darin vertretenen Moral ergibt sich schon aus dem Titel des letztgenannten dieser zwei Stücke. Eine ähnliche Anschauung liegt auch noch dem Auto sacramentale: Nuestra Señora del Rosario zu Grunde.

In einem entschiedenen Gegensatz zu Tirso de Molina steht Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Einem alten Ge-

schlechte entstammend, dessen einer Zweig sich in Westindien niedergelassen hatte, wurde Alarcon zu Tasco in Mexico geboren. 1604 übersiedelte derselbe nach Spanien*). Von seinem früheren Leben wissen wir nichts, als daß er wahrscheinlich seine Ausbildung im adligen Collegium zu Mexico empfing, von seinem späteren Leben nur wenig. 1628 gab er den ersten Band**) seiner Comedias heraus, auf welchem er sich Relator del Real consejo de Indias nennt. Schack schließt aus dem familiären Ton, mit welchem er dieses Buch dem Herzog von Medina de las Torres, seinem Vorgesetzten, widmete, daß seine gesellschaftliche Stellung eine ziemlich angesehene gewesen sein müsse. Dagegen geht aus dem Vorwort an das Publicum hervor, daß seine Bühnenbestrebungen große Anfechtungen erfahren haben mußten. Sie lautet (nach der Uebersetzung des Grafen Schack***) nämlich wie folgt:

„An den Pöbel (Vulgo). — An dich wende ich mich, du wildes Thier, an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Komödien. Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Wie ungerecht man den Dichter auch beurtheilt und behandelt haben mochte, so war dieser verächtliche Ton doch nicht zu billigen. In jedem Falle war er sehr unklug. Er ließ zwar im Jahre 1634 einen zweiten Theil nachfolgen†), doch scheint der veränderte Ort der Heraus-

*) Dies hat Hartzenbusch, der neue Herausgeber seiner Werke, aus einer Stelle der 1605 geschriebenen Comedia (La Industria y la suerte) des Dichters geschlossen, weil diese auf Sevilla als Entstehungszeit hinweist. Es ist aber immerhin möglich, daß er noch früher nach Spanien kam.

**) Unter dem Titel: Comedias de Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, Madrid. Es enthielt 8 Stücke.

***) a. a. O. II. S. 611.

†) Diese Epigramme stehen in Joseph Alfay's Poesias varios de varios grandes españoles, Zaragossa 1654. Einige auch bei Ferd. Wolf a. a. O. S. 652.

ort darauf hinzuweisen, daß er in Madrid einen Verleger nicht fand. Auch um die Anerkennung der Gebildeten scheint es ziemlich zweifelhaft bestellt gewesen zu sein, da er gelegentlich von den Sarkasmen der namhaftesten Dichter der Zeit, Gongora, Quevedo, Mendoza, Montalvan, Guevara, Mescua, Tellez und Lope de Vega verfolgt wurde. Den Anlaß bot ein Festgedicht Alarcons, welches vom Hofe bevorzugt worden war und bei welchem er sich, vielleicht wegen der Schnelle, mit der es beschafft werden mußte (Alarcon scheint kein Schnellschreiber gewesen zu sein), von einigen anderen Dichtern hatte helfen lassen. Hartzenbusch will diese Spottgedichte freilich nur in dem harmlosen Lichte eines gesellschaftlichen Scherzes betrachtet wissen. Doch haben von allen diesen Dichtern nur Lope de Vega und Montalvan Alarcons auch noch in anderer, freundlicher und ehrender Weise gedacht. Der Ton, mit welchem Alarcon den zweiten Band seiner Comedias einleitete, wobei er sich auf die ihm gemachten Beschuldigungen bezieht, ist daher um vieles maßvoller, aber auch bitterer. „Der Leser mag wissen — lesen wir hier — daß die acht Comedias meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie El Tejedor de Segovia, La verdad sospechosa, El examen de maridos und noch mehrere andere, Krähen zu Federn gedient haben, um sich damit zu schmücken und und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen, wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen, und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu der meinen, denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde."

Allerdings hatte der hier gerügte Unfug, über welchen ja auch schon Lope de Vega zu klagen hatte, sich bei ihm in dem Maße erneuert, daß, trotz jener von ihm veranstalteten Ausgabe, selbst seine Meisterwerke nur unter dem Namen Lope de Vega's, Rojas' u. A. allgemeiner bekannt waren. Glaubte doch selbst Corneille, als er nach Alarcons La verdad sospechosa seinen Lügner schrieb, es mit einem Werke Lope de Vega's zu thun zu haben. Und ebenso wurde noch lange sein Tejedor de Segovia bald Calderon, bald Rojas zugeschrieben. Alarcon ist ein Beweis, wie irrig der so oft als hohe Weisheit ausgekramte Gemeinplatz ist, daß das Talent sich

jederzeit Bahn breche. Nicht nur wurde Alarcon von seinen Zeitgenossen meistens verkannt und geringschätzt, sondern er blieb auch für zwei Jahrhunderte so gut wie vergessen. Bouterweck kannte von Alarcon nichts als den Namen. Erst gegen Mitte dieses Jahrhunderts ist man bemüht gewesen, ihn dieser unverdienten Dunkelheit zu entreißen*).

Es heißt, daß Alarcon, der, wie urkundlich dargethan ist, 1639 starb, sich schon seit 1634 vom Umgange mit den übrigen Dichtern zurückgezogen habe, von denen er Tirso de Molina zeitweilig nahe gestanden haben muß, da er mit ihm ein Drama: Cautela contra cautela (List gegen List) verfaßt hat**).

Der Grund der Geringschätzung, welcher Alarcon bei seinen Zeitgenossen begegnete, lag nur zum Theil in der Natur seiner Werke. Wie hätten sonst einzelne von ihnen zum Gegenstande buchhändlerischer Speculation gemacht werden können? Andererseits beweist der Umstand, daß man sie zu diesem Zwecke mit anderen Autornamen versah, wie geringer Popularität sich der seinige zu erfreuen hatte.

Alarcon war ein strenger, stolzer Charakter, von der Natur, wie es scheint, im Aeußern vernachlässigt, da die ihn verspottenden Dichter auf seine Mißgestalt anspielen. Zugleich mag seine Abstammung aus den überseeischen Provinzen in den Augen der stolzen Altspanier als ein Makel erschienen sein, welchen der Adel nicht ausglich. Die Neider seines Talents fanden hierin einen günstigen

---

*) Nicolas Antonio, M. Salva, Ferdinand Denis und Philarète Chasles (a. a. O.) haben sich hierum zunächst große Verdienste erworben. Ihm folgten Lista y Aragon (a. a. O.), D. Eugenio Hartzenbusch (in einer seiner Ausgabe der Comedias des Alarcon vorausgedruckten Abhandlung Charactéres distintivos de las obras dramaticas de D. J. R. de Alarcon), ferner Leopold Schmidt (Ueber die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier), Puibusque (a. a. O.) und in ganz besonders lehrreicher Weise F. Wolf (Studien, S. 635 u. f.), sowie die von der königl. Akademie preisgekrönte Schrift Guerra y Orbe's (Madrid 1872). Siehe auch Lista, Schack, Klein, Lemcke (a. a. O.). Hartzenbusch hat 1852 alle mit Sicherheit ermittelten Dramen Alarcon's, 27 an der Zahl, im 20. Bd. der Bibl. de aut. españ. von Ribadeneira herausgegeben. Ein Titelverzeichniß bei F. Wolf (a. a. O.). S. 645). S. a. A. Royer Théatre d'Alarcon (Uebersetzungen) Paris 1865.

**) Von Hartzenbusch in seine Ausgabe Tirso de Molina's aufgenommen (Bibl. de aut. esp., 5. Bd.).

Vorwand zu seiner Herabsetzung. Es scheint, daß er lange mit widrigen Schicksalen zu kämpfen gehabt und nur durch die Noth zur Bühnenschriftstellerei getrieben worden war. Der Ernst und die Strenge seines Charakters drückten sich auch in seinen Werken aus. Ihm scheint die Schönheit nichts gegolten zu haben, wenn ihr nicht die Wahrheit zu Grunde lag. Obschon ein Meister der Sprache, der Versification und des Ausdrucks, hatte seine Muse nicht das Schmeichelnde und Gefällige, die Leichtigkeit des blühenden Scherzes, das tändelnde Spiel des Witzes, den Schmelz der Empfindung, den Glanz des Pathos, welche die Dichtungen Lope de Vega's und Tirso de Molina's auszeichnen. Aber er besaß andere Eigenschaften, welche dem spanischen Drama bisher noch gefehlt hatten. Er legte das Hauptgewicht auf die Wahrheit der Charakterentwickelung, auf die Kraft der dramatischen Motivirung und auf die ethische Weltanschauung. Wenn er auch nicht, wie man gesagt, der erste gewesen ist, welcher sittliche Charaktere im Gegensatz zu ritterlichen geschildert hat, so ist doch gewiß, daß er das ethische Moment in der Darstellung der Charaktere mit Bewußtsein hervorhob, daß er es nicht blos wie Lope als Dichter, nach seinem ästhetischen Werthe, sondern auch als Mensch und Denker nach seinem praktischen und philosophischen Werthe erfaßte. Während die anderen Dichter ihre Conflicte meist aus Motiven entwickelten, welche auf bestimmten conventionellen Begriffen beruhen, handelt es sich bei ihm meist um solche, welche ganz unmittelbar aus der sittlichen Natur des Menschen entspringen. Jene haben überwiegend nur das Nationalspanische darzustellen gesucht. Alarcon hat dieses letztere aber mehr nur zum Medium seiner Darstellung gemacht, um das allgemein Menschliche darzustellen. Das ist es, was ihn uns näher als irgend einen anderen Dichter der Zeit rückt. Wenn wir aber Lope, obschon er persönlich tief in gewissen Vorurtheilen derselben befangen war, als Dichter nicht selten einen eben so freien Standpunkt der Anschauung gewinnen sehen, so finden wir umgekehrt Alarcon, obschon er im Ganzen eine freiere Weltanschauung hat, im Einzelnen doch noch in gewissen nationalen Begriffen befangen. So ist auch ihm zuweilen die Ehe, wennschon nicht grade ein Geschäft, so doch nur eine von dem conventionellen Begriff der Ehre geforderte und vom Gesetze geheiligte Einrichtung, daher er in der

verdad sospechosa nichts Unsittliches darin sieht, daß Don Garcia zur Büßung seiner Thorheit sich mit einem Mädchen verbindet, das er nicht liebt, obschon dieses seinen Fehler, der sich bisher nur auf dem Gebiete der Einbildung bewegt hatte, auch noch auf das praktische Gebiet hinüber spielt, da dieses Verhältniß von seiner Seite doch nur wieder ein verlogenes ist. Und im Tejedor de Segovia glaubt Alarcon den Makel, mit dem Doña Ana dadurch behaftet erscheint, daß sie den Mörder ihres Vaters nicht nur geliebt, sondernn sich auch seinen Lüsten zuletzt willig ergeben hat, durch eine Ehe mit diesem wieder völlig getilgt zu haben. Ebensowenig nimmt er hier Anstoß, dieselbe unmittelbar nach der Tödtung dieses ihr nun angetrauten Gemahls mit einem ungeliebten Manne neu zu vermählen. Man wird zugeben, daß Lope de Vega in dem Schluß seines Stern von Sevilla unserem heutigen sittlichen Gefühle ungleich näher steht, obschon er den Conflict aus Motiven entwickelt, denen die, unserem natürlichen Empfinden ganz widerstrebenden, spanischen conventionellen Begriffe von Loyalität und Ehre zu Grunde liegen. Indeß dürfen wir nicht übersehen, daß das, was uns hierin heute nur conventionell erscheint, für den damaligen Spanier durchschnittlich von sittlicher Bedeutung war, sowie daß auch noch heute ein Theil unserer sittlichen Begriffe nicht ohne jede conventionelle Beimischung ist.

Wenn Alarcon im Allgemeinen in seinen Dramen das Hauptgewicht auf die Charaktere legte, so gibt es doch unter ihnen immerhin welche, in denen das Begebenheitliche vorherrscht. Hiernach lassen sich seine ernsten und tragischen Stücke in heroische und in solche eintheilen, die man mit dem Namen von comedias novelescas bezeichnen kann, und seine Lustspiele in comedias de costumbres, Sitten oder Charakterlustspiele, und in comedias de intriga oder de ingenia, bei denen vorzugsweise die Intrigue, die Erfindung, das ist die Verwickelung interessirt, doch unterscheiden sich selbst noch die letzten von den bisherigen comedias de capa y espada darin, daß die Charaktere sich nicht in einer sich den conventionellen Masken nähernden Weise ähneln, sondern fast immer ganz individuell verschieden sind.

Es ist nach diesem Allen begreiflich, daß die Tragödie dem Geiste Alarcons noch mehr als das Lustspiel entsprach. Hier konnte sich dessen Eigenthümlichkeit und Stärke am vollsten ausleben. Das

Pathos seiner Helden war hier zu einem bestimmten Theil zugleich mit sein eigenes. Mit Recht zählt Ferd. Wolf das bekannteste unter den ernsten Dramen des Dichters: El Tejedor de Segovia (Der Weber von Segovia)*) nicht zu den eigentlich heroischen Dramen, sondern zu den comedias novelescas. Er erinnert dabei an das, was Duran**) über diese Gattung in Bezug auf Lope de Vega gesagt, weil es auch auf das vorliegende Drama noch paßt. Ich will es daher meinen Lesern in Wolfs Uebersetzung hier mittheilen***): „Der Genius unserer Nation verlangte einen unbeschränkten poetischen Spielraum; wollte die Bühne ihn fesseln und befriedigen, so mußte sie eine vollständige Geschichte, ein episches Gedicht in seiner Ganzheit zur Aufführung bringen. Uns beirrte es wenig, wenn der Dichter seine Handlung über den Occident und Orient von einem Jahrhundert zum andern ausdehnte; denn, da wir vor Allem im Drama die Geschichte suchten, so folgten wir dem Dichter ebenso willig in seinem Fluge über die Bühne, wie der Erzählung des Geschichtschreibers in seinem Buche. Die Begierde nach Neuem, die uns in's Theater führte, und unsre Einbildungskraft machten uns immer bereit, uns den Schöpfungen der Phantasie völlig hinzugeben; und versetzte man uns auch bald in den Himmel, bald in die Hölle, so waren wir schon zufrieden, wenn wir nur sahen, daß der Held, wie auf der Erde, in wunderbaren Großthaten, verwickelten Intriguen, Kämpfen der Leidenschaften, Conflicten des Ehrenpunktes, der Galanterie und Metaphysik der Liebe uns und unsere innersten Gefühle reproducire. Doch war dies Alles noch nicht genug, um das volksmäßige Drama zu construiren. Darin bestand allerdings seine Wesenheit; aber zu seiner Zierde verlangte der Nationalgeschmack, daß es sich mit allen Farben der Poesie schmücke. Kurz, wir forderten, daß die Lyrik, die Epik, und die Geschichte alle ihre Reizmittel auch auf der Bühne entwickelten; denn verwöhnt durch die Pracht, den Reichthum und die Fülle ihrer herrlichen Sprache konnten spanische Zuhörer auch im Drama

*) Vom Grafen Schack in seinem Span. Theater (1. Th.) übersetzt. Siehe auch Chasles a. a. O. S. 164.

**) Rivista de Madrid, II. S. 68.

***) a. a. O. S. 660.

nicht den Zauber der verschiedenartigen harmonischen Klänge entbehren."

Der in zwei Theile zerfallende Weber von Segovia ist ganz im Geist der alten Romanzen entworfen. Wie in diesen werden wir sofort mitten in die bewegteste Handlung versetzt. Die Energie, mit welcher uns diese, im reichen Wechsel der mannichfaltigsten, ergreifendsten Bilder und Scenen, mit sich fortreißt, läßt über das Abenteuerliche ihres Inhalts und das theilweise Unvermittelte ihrer Aufeinanderfolge hinwegsehen. Der siegreich aus dem Kriege mit den Mauren rückkehrende Fernando Ramirez findet sich von den Ränken eines aufstrebenden Verrätherpaares, der Grafen Pelaez, umgarnt. Statt des erträumten Lohnes wird ihm der enthauptete Rumpf seines Vaters vor Augen gestellt, seine Schwester mit Entehrung bedroht. Ihm selbst gewährt nur das Heiligthum einer Kirche Schutz gegen die wider ihn aufgeregte tobende Menge. Er würde erlegen sein, wenn nicht ein edles Mädchen an seiner Befreiung thätig gewesen wäre. Wie ein Wunder erscheint sie zu seiner Rettung durch einen nur ihr bekannten unterirdischen Gang der Kirche. Nachdem er vergeblich versucht, seine Schwester von der ihr drohenden Schmach zu erretten, flüchtet er mit seiner Befreierin, die sich seinem Schicksal verbündet, nach Segovia, wohin sich der Hof des Königs soeben gewendet hat. In der Verkleidung eines Webers hofft er die Gelegenheit zur Rache dort zu erspähen. — Der zweite Theil bringt den Helden in neue Bedrängnisse. Auch jetzt aber gelingt es seiner Energie, seinem Muth, dieselben zu überwinden. Preisgegeben von der Gesellschaft, stellt er sich dieser in ähnlicher Weise, wie Schiller's Carl Moor, gegenüber. Mit Recht sagt Ticknor, daß dieser spanische Räuber vor dem deutschen den Vorzug habe, unter Verhältnissen aufzutreten, die seinen Entschluß und Charakter möglich erscheinen lassen. Doch weist Ferd. Wolf mit gleichem Recht darauf hin, daß seine Stellung hier nicht die ethische Bedeutung wie bei dem deutschen Dichter gewinne. Alarcon hat sich fast nur an das Aeußere der romantischen Situation gehalten, um mit seltener Erfindungskraft einen starken Charakter, der auf echt spanische Weise Befriedigung seiner Rache und Sühne für seine beleidigte Ehre sucht, aus den wunderbarsten Verwicklungen siegreich hervorgehen zu lassen.

Von den eigentlich heroischen Dramen nimmt Gañar amigos (Wie man Freunde gewinnt) vielleicht den obersten Platz ein. Ferd. Wolf nennt es das schönste Lobgedicht auf die Freundschaft; ein Pathos, welches Alarcon auch noch in seinem Los favores del mundo, im Examen de maridos und in El semejante á si mismo verherrlicht. Der Charakter des Helden, des Marques Fadrique, ist trefflich gezeichnet. Er konnte, wie Chasles sagt, nur aus einem so edelstolzen Gemüthe, wie dem Alarcon's, hervorgehen. Nicht physische Stärke, nicht die durch Leidenschaft gesteigerte Willenskraft macht hier den Helden, sondern der Sieg über die glühendsten Leidenschaften des Spaniers, über Blutrache, Liebe und Eifersucht. Es ist das stolze Selbstgefühl eines edlen Herzens und eines reinen Bewußtseins und die Macht der Großmuth, die hier über Intriguen und Mißachtung triumphiren, und Neider und Feinde in Freunde und Bewunderer verwandeln *).

Von kaum minderem Werth sind La amistad castigada (Die bestrafte Freundschaft) und El dueño de las estrellas (Der Herr der Gestirne), welche beide Conflicte zwischen Ehre und Unterthanentreue behandeln, sowie La crueldad por el honor (Grausamkeit aus Ehre), ein Stück voll der ergreifendsten Scenen, das jedoch auf künstlichen Voraussetzungen beruht, und das ihm verwandte La culpa husca la pena, y el agravio á la venganza (Eine Schuld welche Strafe, eine Beleidigung welche Rache fordert). Los pechos privilegiados (Die bevorrechteten Brüste) sind eine Verherrlichung der Diensttreue in der Person der Amme Jimena, deren Nachfolgerinnen im Hause Villagomez der Adel in ehrenvoller Erinnerung an ihre heldenmüthigen Dienste verliehen wurde, ein Vorrecht, welches noch zu des Dichters Zeiten bestand.

Von den Comedias de costumbres nimmt la verdad sospechosa (Die verdächtige Wahrheit) *) den obersten Platz ein. Von ihm hat das spätere Charakterlustspiel den Ausgang genommen, da es das Vorbild von Corneille's „Menteur" war und Molière selber bekennt, daß er ohne diesen seinen Etourdi nicht geschrieben

---

*) Chasles, Phil. (a. a. O.) S. 147 hat Auszüge davon gegeben.

**) Uebersetzt bei Rapp (a. a. O. Bd. 5) und bei Dohrn (a. a. O. Bd. 4). Siehe auch Chasles a. a. O. S. 108.

haben würde. Seitdem ist das Alarcon'sche Stück von Foote, Goldoni und vielen Anderen nachgeahmt worden und hat in diesen verschiedenen Gestalten lange ein bevorzugtes Repertoirstück aller europäischen Bühnen gebildet. Keine der Nachahmungen, selbst der Menteur des Corneille nicht, hat aber das spanische Vorbild erreicht, weder in der Wahrheit der Charakterzeichnung, noch an poetischer Kraft, die sie fast alle dem Modegeschmack oder dem gemeinen Bühneneffecte mehr oder weniger opferten. Der Held des Alarcon'schen Stücks, Don Garcia, ein mit einer überaus regen und fruchtbaren Phantasie begabter junger Mensch, welcher die Neigung hat, andere durch allerlei erfinderische Vorspiegelungen zu täuschen, ein Fehler, der indeß mehr in der Phantasie, als im Herzen desselben wurzelt, verwirrt sich in seinem eigenen Lügengewebe und zwar in immer stärkerem Grade, je mehr er sich durch neue lügnerische Erfindungen daraus zu befreien sucht. Wenn es dem Dichter hauptsächlich nur auf die Veranschaulichung der im Titel enthaltenen Lehre, daß der Lügner auch seine Wahrheit verdächtig mache, angekommen wäre, so würde er diesen Zweck, wennschon gewiß weniger belustigend, doch auf viel kürzere Weise haben erreichen können. Man unterschätzt jedoch Alarcon, wenn man ihm solche lehrhafte Zwecke, die er wohl nebenbei mit verfolgen mochte, als letzte künstlerische Absicht beimißt. Auch hier hat der Dichter mit seinem Titel nur den Höhepunkt der komischen Collision seines Stückes bezeichnen wollen. Der lehrhaften Absicht würde, wie ich schon andeutete, der gegebene Schluß sogar widersprechen. Man hat mit Recht an diesem Stücke die Feinheit bewundert, mit welcher die komischen Situationen fast durchgehend aus den Charakteren entwickelt sind und zwar in einer Fülle, daß man es ebensowohl ein Situationsstück, als eine comedia de costumbre nennen könnte.

Zu diesem vorzüglichen Lustspiel bildet des Dichters Los paredes oyen (die Wände haben Ohren) ein treffliches Seitenstück. Hier ist es die Lästersucht, welche die Verwirrungen herbeiführt, in denen die Lästerer sich dann ebenfalls fangen. Höchst originell ist ferner Don Domingo de Don Blas, welches in der späteren Nachahmung des Zamora zur Caricatur herabgezogen erscheint. F. Wolf gibt eine ausführliche Analyse desselben. Der Held ist ein die Bequemlichkeit über Alles liebender Mann, dem aber zugleich ein

überaus lebendiges Gefühl der Ehre und Loyalität innewohnt, von dem er gelegentlich zu höchster Selbstverleugnung fortgerissen wird. Es sind nun die aus diesem Widerspruche entspringenden komischen Collisionen, welche den Gegenstand dieses geistvollen Lustspiels bilden.

Von denjenigen Stücken Alarcon's, welche oben als comedias de ingenio bezeichnet wurden, mag hier vor allem El examen de maridos (die Prüfung der Freier)*) hervorgehoben werden. Es behandelt einen ähnlichen Vorwurf, wie derjenige Theil des Shakespeare'schen Kaufmann von Venedig, welchem die Fabel von den drei Kästchen zu Grunde liegt. Doch hat hier der Vater der Tochter nur den Rath hinterlassen, „Bevor du dich vermählst, prüfe wohl, was du thust", welches auch den zweiten Titel des Stücks „Antes que te cases mira lo que haces" bildet. Auffällig ist die fast übereinstimmende Führung der Scene, in welcher Iñes mit ihrer Zofe in Gedanken Revue über ihre verschiedenen Freier hält, da keiner dieser Dichter wohl Kenntniß von der Dichtung des Anderen hatte.

Diesem Lustspiele schließen sich u. a. noch folgende an: Todo es ventura (Wer das Glück hat führt die Braut heim), zu denen Los favores del mundo oder Gañar perdiendo (Die Wechselfälle des Glücks oder Gewinn im Verlust) sowie auch La industria y la suertè (Kabale und Glück) in gewissem Sinne Seitenstücke bilden**), sowie El semejante á se mismo (Der Eifersüchtige auf sich selbst) und Mudarse por mejorarse (Besser ist besser als gut).

Eine besondere Gattung bilden die Zauberstücke des Dichters, von denen La prueba de las promesas (Versprechen und Halten ist zweierlei) die Krone ist. Es liegt ihm, die Erzählung vom Decan de San Jago und dem Magier Illen im „Conde Lucanor" zu Grunde. Cañizares hat es in seinem Don Juan de Espina en Milan nachgeahmt. Es handelt sich darin um die Entlarvung der Undankbarkeit in einer „Der Traum ein Leben" verwandten Form. Zu ihnen gehört ferner das romantische Stück La manga-

*) Bei Chasles a. a. O. S. 138 findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe mit Auszügen.

**) Klein gibt in seiner Art und Weise den Inhalt der letztgenannten beiden Stücke an.

nilla de Melilla (Die Ueberlistung Melilla's)*), in welchem Alarcon ausnahmsweise einmal das Gebiet des Leichtfertigen betritt. Es bildet in gewissem Sinne ein Pendant zu La verdad sospechosa, nur daß hier die Lüge immer siegreich erscheint. Besonders glücklich ist der Charakter des Sergeanten Pimienta gezeichnet. Die Scene, in welcher Alima Somnambulismus heuchelt, um Vanegas ihre Liebe gestehen zu können und ihn selbst zum Bekenntniß der seinen zu verlocken, ist überaus originell und reizend. Sie klingt in ihrem Eingange leise an die Scene unter dem Hollunderbusch in Käthchen von Heilbronn an, zu der sie ein ironisches Gegenstück bildet. Die Sprache des Stücks hat aber im Ganzen nicht die Einfachheit der Alarcon'schen Dichtungen, sie ist zum Theil überladen und culteranistisch, doch glaubte der Dichter hierdurch vielleicht Stoff und Zeit zu charakterisiren, da die Handlung zwischen Mauren und Christen getheilt ist.

Von den Dichtern der zweiten Periode Lope de Vega's müssen, ehe ich zu Calderon übergehe, wenigstens noch Montalvan und Mendoza hervorgehoben werden. Von Godinez und Belmonte, die auch zu berücksichtigen sind, wissen wir nämlich nicht, in welche Zeit ihre Blüthe und Wirksamkeit fallen.

Juan Perez de Montalvan, der Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wurde 1602 daselbst geboren. Wie sein großer Meister, Lope de Vega, scheint auch er eine gewisse Frühreife gezeigt zu haben, da er seine dramatische Laufbahn bereits mit dem 17. Jahre begann. Auch in Fruchtbarkeit ähnelt er ihm, da er allein von 1619—1638 an 100 Comedias geschrieben haben soll. Selbst hierin hat er ihn aber entfernt nicht erreicht, noch viel weniger in Talent. Mit seinem 23. Jahre trat er in den geistlichen Stand. Nur kurze Zeit später ward er bei der Inquisition zum apostolischen Notar ernannt. 1638 erschien der erste Band seiner Schauspiele (Alcalá) 1639 ein zweiter (Madrid). Sie enthalten zusammen 24 Stücke. Montalvan gehörte zu den beliebtesten Bühnendichtern der Zeit und schrieb auch noch andere poetische Werke. Die meisten der uns bekannt gewordenen Dramen erheben sich aber nur im Einzelnen über das Mittelmäßige. Los amantes de Teruel, la doncella de

*) Chasles hat Auszüge davon gegeben.

labor und das Lustspiel La toquera Vizcaina seien von ihnen hervorgehoben. Eine besondere Bedeutung hat er sich noch als Lebensbeschreiber seines Lehrers und Freundes Lope de Vega erworben.

Antonio de Mendoza gehörte zu den vom Hofe begünstigten Dichtern. Unter seinen verschiedenen poetischen Werken nehmen seine Dramen, die zwischen 1620—43 bei Hofe dargestellt wurden, den obersten Platz ein. Sie wurden, nur 9 an Zahl, 1690 gesammelt unter dem Titel: El fenix Castellano D. Antonio de Mendoza renascido (Lissabon)*). Ticknor rühmt besonders das Lustspiel: El trato muda costumbre und glaubt, daß ein anderes, Mas merece quien mas ama auf Moreto's El desden con el desden eingewirkt habe. Er starb 1644 als Secretär der Inquisition und als Comthur von Calatrava.

Felipe Godinez wird schon in der Viage al Parnaso erwähnt. Schack lobt an seinen Dramen interessante Erfindung und geistvolle Ausführung und gibt nähere Auskunft über Aun de noche alumbra el sol (die Sonne bringt es an den Tag), in welchem man einem Motive begegnet, das auch von Shakespeare in „Ende gut alles gut" und in „Maß für Maß" gebraucht worden ist.

Von Luis de Belmonte fehlt es an allen biographischen Nachrichten. Auch erheben sich seine Stücke nicht über das Mittelmäßige. Das bedeutendste ist die Comedia divina: El diablo predicador, welche aber von Einigen dem Antonio Coello zugeschrieben wird. Sie hat wegen ihres originellen Inhalts zu ihrer Zeit große Berühmtheit erlangt. Lucifer, welcher die Franciscaner von Lucca verfolgt, hat sie durch seine Ränke endlich so weit gebracht, daß sie sich entschlossen haben, die Stadt zu verlassen. Da schreitet das Christkind zum Schutze der letzteren ein und verurtheilt den Teufel selbst Franciscanermönch zu werden, bis er so viel Almosen gesammelt hat, damit ein zweites Franciscanerkloster gegründet werden kann. Das Stück war damit aber keineswegs zu Ende, sondern es reihten sich noch eine Menge ergötzlicher Scenen daran, die von der Ausführung der dem Teufel

*) Von dieser Ausgabe scheint nichts mehr vorhanden zu sein. Eine zweite Ausgabe erschien Madrid 1728.

hierdurch auferlegten Mission handeln. Das Stück wurde übrigens unter Ferdinand VII. als beleidigend für die Religion verboten; 1800 wieder erlaubt, kurze Zeit später, 1804, auf's Neue unterdrückt, bis 1820 alle Beschränkungen der Bühne aufgehoben wurden. Luis de Belmonte ist auch noch dadurch von Interesse, daß er verschiedene Komödien im Verein mit anderen Dichtern z. B. El mejor amico el muerto (Der beste Freund ist der Tod) mit de Rojas und Calderon schrieb *).

Die Zahl der noch daneben thätigen Dichter war eine ungeheure. Schack hat eine ganze Reihe von ihnen ausgehoben **). Hier seien nur noch Rodrigo de Herrera, Diego Muxet de Solis, Antonio de Huerta und Pedro Garcia Carrero genannt.

Einen Begriff von der Fruchtbarkeit dieser ganzen Periode gibt eine Notiz Riccoboni's ***), nach welcher ein Madrider Buchhändler sich eine Sammlung spanischer Comedias von ungenannten Verfassern angelegt und binnen Kurzem 4800 Comedias de un, dos und tres Ingenios de esta corte zusammengebracht haben soll.

Die Angriffe der Gelehrten und der italienisirenden lyrischen Dichter gegen das nationale Drama hatten inzwischen nicht aufgehört. Besonders wurde Montalvan zur Zielscheibe ihres Spottes gemacht. Francisco de Queva de Villegas schrieb sogar ein besonderes Libell gegen ihn „Doctor Juan Perez de Montalvan graduirt, man weiß weder wo, noch in welchem Fache.“ Das Aufblühen des nationalen Dramas hatte zwar die Nachahmer des classischen von der Bühne verdrängt und auch als solche zum Schweigen gebracht, um so schärfer trat aber jetzt eine kritische Opposition hervor, zu deren bedeutendsten Vertretern Andreas Rey de Artieda in seiner Epistel an den Marques von Cuellar 1605, Estevan Manuel de Villega, in seinen Episteln und Elegien, Christoval de Mesa in seinen Rimas (Madrid 1611) und

---

*) Schack geht ausführlicher auf dasselbe ein und glaubt, daß der dritte Act dem Calderon ganz allein angehöre (a. a. O. II. S. 636); siehe auch Ticknor a. a. O. I. S. 684.

**) a. a. O. II. S. 639 u. f.

***) Réflexions sur les différens théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740, p. 57.

Christoval Juarez de Figueroa, in seinem Plaza universal de todas las ciencias (Madrid 1615) und in seinem Pasagero, advertencias utilissimas á la vida humana (Madrid 1617) gehören. Ihre Angriffe waren auch in der That gegen viele wahre Uebelstände gerichtet. Andererseits aber verkannten sie in zu einseitiger Weise die unleugbaren Vortheile und Schönheiten, welche das neue Drama darbot und die nationale Bedeutung, welche ihm eigen. Am lehrreichsten sind die Erörterungen Figueroa's, von denen Schack*) einen Auszug gegeben. Vortrefflich hat Tirso de Molina in seinen Cigarrales de Toledo verschiedene dieser Einwürfe widerlegt. „Nach meiner Ansicht — heißt es bei ihm**) — haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder entfernen. Wenn diese festsetzen, daß eine Komödie nur solche Handlungen vorstellen solle, welche möglicherweise in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschehen können: was kann es da für einen größeren Uebelstand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich in einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die nur am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt. Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz um alle jene Affecte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheile aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Komödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, bei

*) a. a. O. II. S. 516 u. f.

**) In der Uebersetzung von Schack (a. a. O. II. S. 558.)

Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteste ausmalen, und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeit dazu erdichten."

Es ließ sich erwarten, daß die Schauspielkunst, die, wie wir fanden, noch früher als das nationale Drama zu einer vorgeschrittenen Entwickelung gekommen war, nun unter dem Einfluß des mächtigen Aufschwungs, welchen das letztere genommen hatte, ebenfalls zu weiterer Vervollkommnung gelangen mußte, zumal die Aufgaben, welche dieses ihr stellte, zum größten Theile die Unterstützung decorativer Hülfsmittel noch immer verschmähte. Nur die Comedia de ruido oder de teatro (von Figueroa auch de cuerpo genannt), bedienten sich dieser in größerem Umfange, sie scheinen aber auf ganz besonderen Theatern gespielt worden zu sein. Ein paar Bühnenweisungen in Tirso de Molina's Burlador de Sevilla sprechen noch für eine Darstellungsweise, bei welcher man in Bezug auf äußere Situation der Phantasie des Zuschauers alles überließ. Im zweiten Acte bei dem Gespräche Don Juans mit Catalinon auf der Straße heißt es auf einmal: Das Grabmal des Don Gonzalo de Ulleo wird sichtbar, und in derselben Situation des dritten Actes ist wieder zu lesen: „sie treten durch eine Thür (in die Kirche) und kommen durch eine andere heraus", wodurch dann die Scene aus einer Straße in das Innere der Kirche verwandelt war. Erst unter Philipp IV. sollte in Bezug auf Decoration allmählich eine Veränderung eintreten. Noch 1689 macht aber die Gräfin d'Aulnoy eine sehr drastische Beschreibung von der Maschinerie und der scenischen Ausstattung der öffentlichen Theater, selbst derjenigen Madrids. Doch mußte durch die Theilnahme, die seit dem Regierungsantritte jenes Kunst und Pracht liebenden Fürsten hervortrat, welcher der Bühne seine Gunst in fast leidenschaftlicher Weise zuwendete, auch für die öffentlichen Theater ein Umschwung herbeigeführt werden, wennschon dieser Einfluß kein unmittelbarer und ein zum Theil schädlicher war. Denn erstlich verbot die Etikette des spanischen Hofs dem König den Besuch öffentlicher Schauspielhäuser, daher Philipp IV. um seinem leidenschaftlichen Hange zu genügen, dieselben nur verkleidet und unter der Maske besuchen konnte und sich kurz nach seinem Regierungs-

antritt ein eigenes Theater in seinem Palaste Buen Retiro*) erbauen ließ. Sodann förderte die mit seiner Liebe zur Kunst verbundene Neigung zur Pracht nicht nur sehr bald einen in's Ungemessene gehenden Ausstattungsluxus, sondern sie gab hierdurch

*) Die Gräfin d'Aulnoy gibt in der Relation du voyage d'Espagne de la comtesse d'Aulnoy (La Haye 1693, 3. édit. p. 60) folgende Beschreibung davon: „Der Schauspielsaal ist von schöner Form, sehr groß und reich mit Bildhauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Personen bequem Platz; alle diese Logen sind mit Gittern versehen und die des Königs ist stark vergoldet. Ein Orchester und Amphitheater sind nicht vorhanden; im Parterre setzt man sich auf die Bänke. Dieser Saal ist unstreitig sehr schön; er ist ganz gemalt und vergoldet und die Logen sind, wie in unserem Opernhause, mit Jalousien versehen, aber sie reichen von oben bis nach unten, so daß man sie für Zimmer halten könnte. Der Theil, wo der König seinen Platz hat, ist prachtvoll." (S. Schack a. a. O. III. S. 7). Ein etwas früherer Berichterstatter, Begleiter des Marschalls Grammont, der 1659 als Gesandter nach Spanien ging, beschreibt (Journal du voyage d'Espagne, Paris 1669) eine Festlichkeit daselbst mit folgenden Worten: „Der Saal war nur von sechs Fackeln oder vielmehr großen weißen Wachslichtern erleuchtet, die auf silbernen Leuchtern von wahrhaft riesenhafter Größe standen. Zu beiden Seiten des Saales befanden sich zwei, einander gegenüberliegende und mit Gittern verschlossene Nischen oder Estraden. In der einen saßen die Infanten und einige Hofleute; in der anderen der Marschall. Längs dieser beiden Seiten standen zwei Reihen Bänke, welche mit persischen Teppichen bedeckt waren und auf welchen etwa zwölf Damen Platz nahmen, die sich einander gegenüber setzten und sich mit dem Rücken an die hinter ihnen stehende Bank lehnten. Weiter unten nach den Schauspielern zu standen einige Herren; neben dem Gitter des Marschalls Grammont hatte nur ein Grande seinen Platz. Wir anderen Franzosen standen hinter der Bank, an welcher die Damen lehnten. — Darauf trat der König, die Königin und die Infantin ein, ihnen vorauf ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. Der König zog beim Eintritt den Hut vor den Damen ab und nahm dann in einer Loge Platz, indem die Königin sich links von ihm, die Infantin links von der Königin niederließ. Der König saß während der ganzen Komödie unbeweglich da, ausgenommen, daß er einmal ein Wort zu der Königin sagte und bisweilen mit den Augen rechts oder links hin blickte. Als die Komödie zu Ende war, erhoben sich sämmtliche Damen und verließen eine nach der anderen ihre Plätze, worauf sie in der Mitte zusammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottesdienste zu thun pflegen. Dann drückten sie sich die Hände und machten ihre Verbeugung. Während dessen stand der König mit dem Hute in der Hand da; dann brach er gleichfalls auf und verneigte sich vor der Königin, wie diese vor der Infantin, worauf sich alle drei die Hände reichten und fortgingen." (Siehe Schack a. a. O. III. S. 7.) Der Markgraf von Heliche soll hier zuerst Verwandlungen des Schauplatzes und Bühnenperspectiven in Anwendung gebracht haben.

auch der Dichtung eine mehr und mehr darauf abzielende Richtung*). Dies scheint zunächst aber doch nur auf eine gewisse Gattung von Stücken, auf die Comedias de teatro und auf diejenigen Theater, welche sie darstellten, eingewirkt zu haben**). Eben deshalb kamen grade sie, die noch von Figueroa in seinem Pasagero, von Guevara im Diablo cojuelo mit nur geringer Achtung behandelt wurden, jetzt in Aufnahme und daneben entstanden jene höfisch mythologisch-allegorischen Festspiele (fiestas), welche einen um so größeren Reiz ausübten, als der größte Dramatiker der Spanier grade sie mit dem ganzen Zauber seiner Poesie umkleidete und ihnen zugleich einen tiefsinnigen Inhalt gab. Sie nahmen sehr bald einen singspielartigen Charakter an und wurden dann wohl Zarzuelas, nach dem königlichen Lustschlosse Zarzuela, wo sie hauptsächlich gespielt wurden, genannt.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kam auch der Name der Comedias de figuron auf, in denen ein chargirter Charakter den Mittelpunkt des Interesses bildet, dessen wirkungsvoller Entwicklung die Handlung zu dienen hat, so wie der der Saynetes und Mogiganges. In ersteren hatten wohl nur die früheren Entremeses eine neue Benennung erhalten, die aber nun durch eine ausgeführtere, auf eine gewisse Spannung angelegte Entwicklung der Handlung sich unseren heutigen einactigen Vor- und Nachspielen schon etwas näherten, doch wurden sie noch immer zwischen die Jornadas der größeren Stücke gelegt. Die Mogiganges unterschieden sich

---

*) So ließ er der Bühne eine Einrichtung geben, durch die sie nach dem Garten hin geöffnet werden konnte und der Spielraum sich hierdurch in außerordentlicher Weise ausdehnen ließ, so daß man ganze militärische Spiele hier aufführen konnte. Der Maschinenbauer Cosmo Loti konnte hier seine ganze Kunst entfalten, welche die Seele des Dramas zu werden drohte. Man braucht nur Stücke, wie die Circe des Calderon zu lesen, um zu begreifen, welchen Einfluß diese Richtung auf die Phantasie und Erfindungskraft ausübte und was die damalige Scene auszuführen unternahm und mit bald minderem, bald größerem Erfolg wirklich ausführte. Auch die Gärten von Aranjuez wurden zum Schauplatz derartiger Spiele gemacht.

**) Man höre die Gräfin d'Aulnoy über die anderen damaligen Aufführungen „Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern.

nur darin von ihnen, daß, wie der Name schon andeutet, hier Verkleidungen die Hauptmotive und das Hauptinteresse bildeten.

Ob es überall zutreffend ist, den damaligen Stand der Schauspielkunst nach heutigen oder doch viel späteren Zuständen derselben zu beurtheilen, möge dahingestellt sein. Doch dürften sich gewisse Grundzüge durch Tradition forterhalten haben, zu denen wahrscheinlicherweise auch die temperamentvolle Behandlung der Rede gehört, zu welcher ohnehin der Redondillenvers einladet. Nur möchte ich annehmen, daß, wie im Drama, auch in der Schauspielkunst damals neben dem einfach natürlichen Tone ein künstlich gesteigerter Platz griff, wozu die dem Spanier neben der Leidenschaftlichkeit seiner Ausdrucksweise eigene Grandezza hinleiten mußte. Auch läßt sich erwarten, daß, gleichwie die Dichter das musikalische Element der Sprache mit besonderer Vorliebe und Sorgfalt ausbildeten, die Schauspieler den rednerischen Theil besonders bevorzugt und in ähnlichem Sinne entwickelt haben werden.

Zu den berühmteren Schauspielern der ersten Periode Lope de Vega's gehören außer denjenigen die noch aus der vorigen in sie hineinragten: Manzanos, Rios, die Brüder Morales, Angulo, Tomas de Fuente, Gabriel della Torre, Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rodriguez u. a. Von Schauspielerinnen werden besonders Jusepa Vaca, die Gattin des Alonso de Morales, Ana de Valesca, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca und Geronima de Salcedo gerühmt. Später hat sich die Familie Pinedo besonders hervorgethan. Ein Pinedo wird noch von Lope de Vega als erster Schauspieler der Zeit gepriesen. In nicht minderem Rufe stand Olonso de Olmedo, welchen die Liebe zum Schauspieler gemacht hatte, Andreas de Vega und seine Gattin Maria de Cordoba y de la Vega, von den Dichtern als Amaryllis verherrlicht, Damian Arias de Peñafiel, der von der Bühne reumüthig in's Kloster ging, um zu ihr aus diesem doch wieder zurückzukehren; ferner: Roque de Figueroa und Pedro Antonio de Castro, der Stammvater einer sich bis in's 18. Jahrhundert fortpflanzenden Schauspielerfamilie, dessen Gattin Antonia Granadas, wegen ihrer Schönheit sowohl, als wegen ihrer Kunstfertigkeit, den Namen der göttlichen Antandra erhielt. Sie hatte den Ruhm

ihrer Zeit außer mit der schon genannten Amaryllis mit Maria Riquelma zu theilen, die auch wegen ihrer Frömmigkeit und Tugend gefeiert wurde. Nicht minder die einst in sogenannten Hosenrollen berühmte Francisca Baltasara, die später in den Ruf einer Heiligen kam. Schack fügt diesen Namen noch eine ganze Liste anderer hinzu*).

Im Jahre 1644 veranlaßte der Tod der ersten Gemahlin Philipps IV., welchem sehr bald der des Kronprinzen folgte, eine Unterbrechung der theatralischen Vorstellungen. Die Gegner des Schauspiels suchten dies wieder zur Unterdrückung desselben zu nützen. Die auf der Bühne in immer gesteigerterem Umfange hervortretenden Mißbräuche boten dazu geeigneten Anlaß. Letztere lassen sich zum Theil aus den Einschränkungen näher ersehen, welche die dramatischen Vorstellungen damals erfuhren. Es sollten fortan nämlich 1) nur noch 6 bis 8 größere Schauspielertruppen concessionirt, die kleineren aber aufgehoben werden; 2) die Darstellungen auf die Geschichte der Heiligen und auf gute Handlungen beschränkt bleiben; 3) in einer Woche nie mehr als eine neue Komödie zur Aufführung kommen; 4) der Kleiderluxus beschränkt und das Costüm während der Darstellung nicht gewechselt werden, es sei denn, das Stück mache dies unumgänglich nöthig; 5) alle unanständigen Tänze wegfallen; 6) Niemand außer den Schauspielern die Ankleidezimmer derselben besuchen; 7) die Vorstellung nicht später als im Sommer um 3, im Winter um 2 Uhr beginnen dürfen; 8) jede Aufführung der Ueberwachung der Justiz unterstellt und den Müssiggängern streng untersagt sein, sich unter die Schauspieler zu mischen; 9) wurden die Aufführungen in Privathäusern unter Aufsicht des Präsidenten von Castilien gestellt.

Wie wenig diese Vorschriften aber beachtet wurden, ergibt sich schon daraus, daß 1647 ein Schauspieler Christoval Santjago Ortiz dem König ein Memorial überreichen konnte, worin er um Aufrechterhaltung der Ordnung im Schauspielwesen nachsucht. Gab es doch schon zu dieser Zeit statt der berechtigten 6 bis 8 Schauspielertruppen deren wieder an 40 mit beiläufig 1000 Mitgliedern. Bei

*) a. a. O. II. S. 671.

Calderons Tode hatte, wie Ticknor*) sagt, fast jedes Dorf sein Theater. Und nach wie vor bildeten die Leidenschaften und Verirrungen des Herzens und Bluts den hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellungen.

Wie in den neunziger Jahren, hatten jene Einschränkungen zwar zur Folge, daß die comedias divinas und autos wieder mehr in den Vordergrund traten; wie denn Calderon, der 1651 in den geistlichen Stand trat, dieselben wahrscheinlich erst jetzt zu höchster Blüthe gebracht hat, aber nur kurze Zeit später begann der Sinn für die geistlichen Spiele wieder zu sinken und unmittelbar nach Calderons Tode erstarben sie völlig in der Provinz und fristeten in Madrid zwar noch ein längeres, aber dem Siechthum völlig verfallenes Leben.

Obschon die spanische Bühne zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichte, das spanische Drama auf die Bühnen aller Länder übertragen, spanische Schauspieler dahin berufen wurden, so war der Stand dieser letzteren im Allgemeinen doch kein geachteter. Sie waren den Launen der Mosqueteros, die nicht selten von dem Willen eines Einzelnen geleitet wurden, ebenso preisgegeben, wie die Stücke der Dichter. Um 1680 regierte in Madrid ein Schuster die Bühne. Ticknor berichtet von einem Anderen, dem 100 Realen geboten wurden, damit er ein neu aufzuführendes Stück günstig behandle, er erwiderte stolz, daß er dasselbe erst sehen müsse, und ließ es dann auspfeifen. Man bediente sich hierzu der Pfeifen und Schlüssel, die von Nachtwächterknarren und Schellen secundirt wurden. Der höchste Grad des Beifalls sprach sich dagegen in dem Zurufe: Victor! (der Sieger) aus. So abhängig aber hiernach der Schauspieler auch war, so übte er doch selbst wieder über den Dichter eine ähnliche Herrschaft aus. Figueroa erzählt, daß die Dichter genöthigt waren, den Unternehmern zu schmeicheln, damit ihre Stücke zur Aufführung kamen, und sie von den Schauspielern bei den Proben unhöflich und geringschätzig behandelt wurden. Cervantes, Lope de Vega, Alarcon, selbst Calderon weisen auf dies unwürdige Verhältniß hin, das sich freilich in verschiedenen Abtönungen zu allen Zeiten und bei allen Nationen wiederholt hat.

*) a. a. O. S. 82. Doch sollen auch schon um 1636 an 300 Schauspielertruppen gleichzeitig im Lande herumgezogen sein.

VI. Calderon's Leben, Werke und Zeit.

Sein Leben. — Verhältniß zum Hof und Philipp IV. — Ausgaben seiner Werke. — Sein Brief an den Herzog von Veregua. — Sein Tod. — Verschiedene Beurtheilung seiner Bedeutung. — Spanisch-katholischer Charakter seiner Lebensauffassung und seiner Dichtung. — Geschmack und Zustand der Zeit. — Seine Kunstanschauung, ihr Verhältniß zur Gegenwart und der Fortschritt, den sie bedingte. — Seine Originalität. — Verhältniß zu Shakespeare. — Seine Sprache. — Chronologische Folge seiner Dramen. — Eintheilung derselben. — Die Autos. — Die religiösen Schauspiele. — Die symbolischen Schauspiele. — Die historischen und novellistischen Schauspiele. — Die Lustspiele. — Die mythologischen Festspiele.

Auch Calderon gehört noch zu den Zeitgenossen Lope de Vega's; allein er war ein Jüngling, als dieser bereits im Zenith seines Ruhms stand. Seine Jugend war von wesentlich anderen Eindrücken als die seines großen Vorgängers beeinflußt. Nicht so wie dieser fand er das nationale Drama in einem fast noch chaotischen Zustand der Gährung und des Emporringens vor, sondern in seiner vollen Blüthe und in seinen Grundformen bestimmt. Die eigenthümliche Richtung der Geister, welche man mit dem Namen des Gongorismus bezeichnet hat, und gegen welche Lope de Vega sich so ablehnend verhielt, sollte grade durch ihn, der sich ihr nicht zu entziehen vermochte, zu höherer Entwicklung kommen. Und obschon er nicht darauf ausging, neue dramatische Formen ins Leben zu rufen, sondern nur die überlieferten zu künstlerisch reinerer und bedeutenderer Ausbildung zu bringen und ihnen einen vertiefteren Inhalt zu geben, war die Eigenthümlichkeit seines Geistes doch eine zu große, als daß er nicht eine neue Phase in der Entwicklung des neuen Dramas hätte eröffnen, neue eigenartige Muster aufstellen und eine neue Schule begründen sollen.

Don Pedro Calderon de la Barca Barreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño*), wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren. Er entstammte väterlicherseits einem alten Geschlechte, welches im Range der Hijosdalgo's stand und seinen Sitz unweit Burgos im Thale Carriedo hatte (aus dem auch Lope de Vega's

*) Die wenigen über ihn auf uns gekommenen Nachrichten verdanken wir theils den Mittheilungen seines Freundes Vera Tassis y Villaroel in dessen Ausgabe der dramatischen Werke des Dichters (Madrid 1682—91), theils denjenigen, welche in Agustin de Lara's Obelisco funebre (Madrid 1684) enthalten sind.

Voreltern hervorgegangen waren). Seine Mutter, Doña Ana Maria de Henao y Riaño gehörte ebenfalls einem alten Geschlechte an, das von Henegau eingewandert, den Riaño's, Infanzonen von Aragon, verwandt wurde, woher auch die Namen Henao y Riaño. Sein Vater bekleidete unter Philipp II. und III. eine Stelle im Schatzamte. Er selbst empfing seine erste Bildung im großen Collegium der Compañia, einer Jesuitenschule, worauf er die Universität Salamanca bezog. Wie Lope de Vega's, entwickelte sich auch sein Genius früh. Kaum 13 Jahre alt, soll er sein erstes Schauspiel: El carro del cielo (Der Himmelswagen) geschrieben haben. 1619 verließ er bereits die Universität. 1620 und 21 betheiligte er sich an den schon früher erwähnten poetischen Wettkämpfen, welche bei den Festen der Seligsprechung des heiligen Isidor von Madrid unter dem Vorsitz Lope de Vega's daselbst stattfanden und errang dabei einen Preis. Schon vorher wird er als dramatischer Dichter erwähnt. — Wie so viele Poeten der Zeit vertauschte gelegentlich auch er die Feder im Dienste des Vaterlands mit dem Schwerte. Im Jahre 1625 ging er als Soldat zur Armee nach Italien und nahm noch in demselben Jahre an der Belagerung der Festung Breda in Flandern Theil, wo er wohl auch sein Schauspiel: El sitio de Breda (Die Belagerung Breda's) geschrieben hat. 1630 war er wieder in Madrid, wohin er, nach Schack, vom König selbst berufen worden sein soll, und nur zwei Jahre später konnte ihn Montalvan schon als einen berühmten Dichter bezeichnen. Erst nach Lope de Vega's Tode scheint er jedoch die förmliche Anstellung als Hofdichter erhalten, dann aber sich Philipp IV. durch sein Talent sehr bald unentbehrlich gemacht zu haben, dessen Feste er in unerschöpflicher Weise zu schmücken und zu verschönern verstand. Philipp IV., der selbst Theaterstücke geschrieben haben soll, jedenfalls aber mit den Dichtern seines Hofs die Pläne zu Stücken entwarf und erörterte, der bei all seiner steifen Förmlichkeit die phantastischen Dichtungen am meisten begünstigte und ohne dies je durch ein Lächeln seines ernsten Mundes zu verrathen, dem anmuthigen, ja selbst dem freien Scherz mit Behagen sein Ohr lieh, blieb dem großen Dichter in seiner Gunst bis zum Tode getreu. 1637 erhob er ihn zum Ritter des Ordens von St. Jago, als welcher sich dieser im

Jahre 1640 und zwar gegen den Wunsch seines Königs, am Kampfe gegen die Aufrührer in Catalonien betheiligte, er häufte, nachdem derselbe 1651 in den geistlichen Stand getreten war, verschiedene kirchliche Würden und Pfründen auf ihn, er verlieh ihm 1653 eine Caplanstelle zu Toledo, und erhob ihn 1663 sogar, um ihn für immer in seiner Nähe zu halten, zu seinem Ehrencaplan. In diesem Jahre ließ sich der Dichter in die Congregation von San Pedro aufnehmen, welcher er später sein großes Vermögen vermachte, da er, mit Ausnahme einer Schwester, der Nonne Dorotea im Kloster S. Clara zu Toledo, welcher er eine Rente aussetzte, ohne nähere Verwandte starb, 25. Mai 1681*). — Sein geistlicher Stand hinderte ihn ebenso wenig, wie einst Lope de Vega, an der weiteren Thätigkeit für die Bühne. Doch hat er seit dieser Zeit seine Kraft wohl vor Allem dem geistlichen Drama gewidmet. 37 Jahre lang lieferte er die Autos zu den Fronleichnamsfesten Madrids und auch von den Domkirchen zu Toledo, Granada und Sevilla ist er mit Abfassung dieser Dichtungen betraut worden.

Calderon selbst hat keine seiner Komödien durch den Druck veröffentlicht, aber schon während seines Lebens sind durch buchhändlerische Speculation viele derselben, nicht selten verderbt und verändert, sowie viele fremde (nach Vera Tassis 115 nur ihm allein bekannte) unter seinem Namen erschienen. Dies veranlaßte im Jahre 1680 einen der Bewunderer des greisen Dichters, den Herzog von Veragua, diesen um ein Verzeichniß aller von ihm verfaßten Dramen und um die Herausgabe derselben, insbesondere seiner Autos zu bitten (von denen Calderon einen Band 1676 veröffentlicht hatte), indem er ihm zugleich für diesen Zweck sein Vermögen zur Disposition stellte**). Folgendes ist die auch zur Beurtheilung der Zeitverhältnisse interessante Antwort des fast achtzigjährigen Dichters:

„Verehrtester Herr! Wohl bedurfte es des hohen Glücks, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in die ich mich in Folge

*) Zwei Brüder waren ihm im Tode vorausgegangen. — Nach Klein soll noch vor Kurzem ein Nachkomme der Familie Barca zu Mora in der Provinz Toledo als schlichter Bürger gelebt haben.

**) Zuerst mitgetheilt in Agustin de Lara's Obelisco funebre, in's Deutsche von Malsburg übertragen, von Schack (a. a. O. III. S. 276) bereits abgedruckt.

eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Hand zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, E. E. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir gedient hat, auf Erfüllung dessen, was Sie mir befohlen, und dessen, weshalb Sie mich geschmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch einen höheren Werth auf das Schmälen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnten Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, so möge das die Verzögerung meiner Antwort entschuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochschätzung, Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von E. E. erwiesene unverdiente Ehre auffordert. Doch dieser Entschuldigungsgrund hört auch jetzt nicht auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; ich muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn Ihr hoher Sinn allein kann mir das Aussprechen der Dankbarkeit erlassen; und so darf ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auflegt, übergehen."

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannigfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden sie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eigenen Irrthümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schlecht corrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich E. E. versichern kann, daß ich meine Schauspiele, wiewohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Context nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht gekommen sind, waren, ich gestehe es, mein; doch ich läugne, daß sie es noch seien, so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Copien einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den Diejenigen auf diese Gattung des Diebstahls legen, welche, von der Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poesie mehr ein Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in üblen Ruf bringt. Diese Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herren Specialrichter der Druckereien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführte Klage gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung für mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinnere, mich dergestalt belebt, daß ich unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortsetzen will; denn diese sind das Einzige, was ich aufzusammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widrige Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckers, kann den Sinn seiner Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Uebersicht der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als bis-

her unverletzt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wiederhergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

Madrid, den 24. Julius 1680.

E. E. ergebenster Capellan
Don Pedro Calderon de la Barca."

Der Dichter kam jedoch nicht dazu, den hier ausgesprochenen Vorsatz der Herausgabe seiner Autos zur Ausführung zu bringen. Die dem Briefe beigefügten Verzeichnisse haben aber den hauptsächlichsten Anhalt für die Bestimmung der ihm zugehörenden Dramen gegeben. Sie enthalten die Namen von 111 Comedias und von 70 Autos. Doch konnten später noch 10 andere Comedias ausfindig gemacht werden, die ihm mit Sicherheit zugehören, wodurch sich die Zahl derselben auf 121 erhöht. Die erste von Vera Tassis 1682, d. i. also unmittelbar nach des Dichters Tode, besorgte Gesammtausgabe der Comedias*) enthält aber nur 108. Tassis wollte den 9 Bänden dieser Ausgabe noch einen 10. folgen lassen. Dieser ist jedoch niemals erschienen und von den dafür angekündigten Stücken hat sich bis jetzt nur ein einziges auffinden lassen. Ueberdies hat sich Calderon noch an der Dichtung verschiedener anderer Comedias betheiligt. Saynetes werden demselben von Vera Tassis an 100 zugeschrieben, doch ist bis jetzt nicht ein einziges von ihnen entdeckt worden; auch von den Laos scheint nur eine geringe

*) Madrid 1682—91. 9 Bde. Ihr ging schon eine von Calderons Bruder José (der 1645 als Officier bei Camarasa fiel) besorgte Ausgabe voraus: D. José Calderon, Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca. I. y II. P. Madrid 1640. Sie muß später von anderer Hand fortgesetzt worden sein, da 1664 noch ein III., 1672 ein IV. Bd. erschien. Calderon gab in der Vorrede zu seinen Autos die Aechtheit der in dieser Sammlung enthaltenen Stücke indirect zu, ohne sich jedoch deutlich darüber auszusprechen. Später folgte die Ausgabe des D. Juan Fernandez de Apontes. Madrid 1760—63, 11 Bde., die schon um Vieles sorgsamer ist. Die erste kritische Ausgabe ist die von J. J. Keil, Comedias de Don Calderon d. l. B. Leipzig 1827—30, 4 Bde.; die sorgfältigste aber die von D. Eug. Hartzenbusch für die Samml. Ribadeneira besorgte Ausgabe: Comedias de Don P. Calderon etc. Coleccion mas completa que todas las anteriores. 1848—50, 4 Bde. Sie enthält 122 Com., von denen 10 ihm nur theilweise zugehören. Von den Autos erschien die erste Ausgabe zu Madr. 1717, 6 Bde.; eine zweite von Apontes Madr. 1759—60, 6 Bde.

Zahl erhalten geblieben zu sein. Mehr dagegen von seinen übrigen poetischen Werken*). Für die Altersbestimmung der Comedias ist besonders die Ausgabe seines Bruders D. José de Calderon von großem, doch immer nur relativen Werth. Für Andere bieten ausdrückliche Hinweise und Zeitbeziehungen einen mehr oder weniger sicheren Anhalt. Ich muß hierfür bei der Beschränktheit des mir gegebenen Raums auf die Untersuchungen Valentin Schmidts**) und Schacks***) verweisen und mich auf nur einige Bemerkungen beschränken. Nach Philipp IV. Tode (1685) dauerte zwar Calderons Verhältniß zum Hofe insofern fort, als er noch immer mit der Dichtung der höfischen Festspiele betraut wurde; allein diese Spiele fanden jetzt seltner statt, wie Carl II. überhaupt nur geringen Antheil am Theater und an der dramatischen Dichtung nahm, daher Antonio Solis nach des Dichters am 25. Mai 1681 erfolgtem Tode von diesem sagen konnte: „Er starb ohne Mäcen". Eine andere briefliche Bemerkung desselben†) scheint indeß, wenigstens in ihrem letzten Theile, nicht ganz zutreffend. Es heißt nämlich hier: „Dieser gute Freund, Don Pedro Calderon, ist gestorben und singend, wie man vom Schwane sagt, denn er strengte inmitten der Krankheitsgefahr all seine Kräfte an, um das zweite Auto del Corpus zu Ende zu bringen, und als er es beendigte, endete er selbst: Das ‚Auto Don Melchior de Leon' (Tassis gibt dagegen Hado y Divisa als letztes Auto des Dichters an). Wie ich höre, soll es eines seiner besten Autos sein. Ich empfinde schmerzlich diesen Verlust in aller Stärke der vieljährigen Freundschaft, die uns verband und es kränkt mich tief, daß kein Einziger aus Spanien's Adel hervortrat, um dem Hingeschiedenen die letzte Ehre zu erweisen und die Erfüllung dieser Pflicht den Schauspielern und der Leichenrede des Trinitariers Guerra, als einzigen Verehrern des Dichtergeistes überlassen blieb. Die Enttäuschung reicht hin, um von dem ekelhaften Geruch, in den sich die Beifallsspenden dieses Lebens

---

*) Sie sind, so weit sie an's Licht gezogen, von De Castro, Poesias de Calderon ꝛc., Cadiz 1848, herausgegeben worden.

**) Kritische Uebersicht und Anordnung der Dramen Calderons de la Barca. Wiener Jahrb. 1822. XVII.—XIX.

***) a. a. O. III. S. 283 S. a. Hartzenbusch und Ticknor a. a. O., Supplementb.

†) An Don Alonso de Carnero vom 11. Juni 1681.

auflösen, zu überzeugen"*). Denn wenn es auch zutrifft, daß Calderons Leiche, seinem letzten Willen gemäß, in einfachster Weise in der Heilandskirche beigesetzt wurde, so fand doch wenige Tage später eine allgemeine und mit großer Pracht ausgerichtete Leichenfeier statt, welcher dann ähnliche in Valencia, Neapel, Lissabon, Mailand und Rom folgten. 1840 wurden die Gebeine des großen Dichters in die prachtvolle Kirche von Atocha (Klein sagt nach dem Kirchhof von San Nicolas) überführt. Die Lobrede, welche ihm Vera Tassis in dem oben angeführten Werke gehalten, gibt an Ueberschwänglichkeit derjenigen Montalvans auf Lope de Vega nichts nach.

Calderon war, wie schon das von ihm erhaltene Bildniß beweist, von edlem, gewinnenden Aeußeren, mildem, anspruchslosen und heiteren Wesen. Er war eine contemplative Natur und bei aller Strenggläubigkeit ein philosophischer Geist, frei von Gehässigkeit, von Verfolgungssucht und Fanatismus. Von den großen dramatischen Dichtern Spaniens war vielleicht er der einzige, den Niemand befeindete, dem wie der glänzendste Nachruhm, so auch die unbestrittenste Anerkennung seiner Zeit zu Theil geworden ist. Man hat gesagt, daß über ihn und seine Werke mehr geschrieben worden sei, als über alle anderen spanischen Dramatiker zusammen. Besonders in Deutschland ist er lange in einer Weise gefeiert worden, als ob sich der Glanz des ganzen spanischen Dramas zu einer Glorie um sein Haupt gesammelt hätte. Aug. Wilh. Schlegel ist in dieser Bewunderung allen Anderen vorausgegangen, obschon er selbst erst von Bouterwek dazu angeregt worden war. Er hat das fast erstorbene Interesse für das nationale spanische Drama nicht nur bei uns, sondern im gesammten Europa, ja in Spanien selbst wieder geweckt*). Erst neuer-

*) Nach Klein (a. a. O.) XI.a. S. 456.

**) Die Uebertragungen spanischer Poesien von A. W. Schlegel begannen bereits 1795. Sein „Spanisches Theater" erschien (Berlin) 1803—9. Seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Heidelberg) 1805—11. Schon vorher trat Bouterwek mit seiner Geschichte der spanischen Literatur (Gött.) 1804, hervor. Früher noch hatten Lessing und Wieland auf das spanische Drama hingewiesen. Großes Verdienst um die Kenntniß des Dichters erwarb sich F. W. Schmidt durch die bereits angeführte Kritische Uebersicht 2c. und das von seinem Sohne Leopold herausgegebene Werk: „Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert" 2c. (Elberfeld 1857); ferner Leop. Schmid, Ueber die vier größten spanischen Dramatiker; Karl Zimmermann, Deutsche Pandora, 3 Bde., Karl Rosenkranz, Ueber Calderons Trag. v. wunderthätigen

dings, als man die übrigen, durch die also erhobene und beleuchtete Gestalt Calderons in Schatten gestellten dramatischen Dichter dieses Landes mehr und mehr an das Licht zog, hat jenes begeisterte Urtheil eine gewisse Abschwächung erfahren, die zum Theil wieder zu weitgehend ist. Ganz hat man sich freilich den Vorzügen und der eigenthümlichen Größe seines Geistes niemals verschließen können.

Die Reaction, welche jenem ersten überschwänglichen Enthusiasmus, jener fast ausschließenden Bevorzugung folgte, war nicht minder natürlich, als diese letztere selbst. Denn Allen, welche am Ende

Magus, Leipz. 1829; Malsburg in den Einleitungen zu seinen Uebersetzungen; Schack a. a. O. III. S. 38; Ticknor a. a. O. II. S. 3; Klein a. a. O. XI. S. 447; Alb. Lista a. a. O.; Hartzenbusch im Vorw. zu seiner Ausgabe d. Calderon (s. o.); Chasles (a. a. O.); Linguet (im Vorw. zu seinen Uebersetzungen). Von deutschen Uebersetzungen sei hier hingewiesen auf A. W. Schlegel, Span. Theater (Ueber allem Zauber Liebe; Blume und Schärpe; der standhafte Prinz; die Andacht am Kreuz; die Brücke von Mantibile); d. Verfasserin von Rolands Abenteuer, Gotha 1825. Don Gomez Arias' Liebchen, der Liebhaber als Gespenst. Gries, Schausp. des Don Pedro Calderon, 2. Aufl. Berlin 1840. 8 Bde. Das Leben ein Traum; die große Zenobia; das laute Geheimniß; der wunderthätige Magus; Eifersucht das größte Scheusal; die Verwicklungen des Zufalls; die Tochter der Luft; die Dame Kobold; der Richter von Zalamea; drei Vergeltungen in einer. Hüte dich vor stillem Wasser; die Locken Absalons; der Verborgene und die Verkappte. Don Gomez Arias' Liebchen; der Arzt seiner Ehre.) Supplementband von der Verfasserin von Rolands Abenteuer, Berlin 1850. (Der Maler seiner Schande; Glück und Unglück des Namens.) Malsburg, Schauspiele des D. P. Calderon d. l. B. Leipzig 1819, 6 Bde. (Es ist besser als es war; Es ist schlimmer als es war; Fürst, Freund, Frau; Wohl und Weh; Haß und Liebe; Echo und Narciß; das Gartenungeheuer; Weine, Weib, und du wirst siegen; der Graf Lucanor; der Schultheiß von Zalamea; Weiße Hände kränken nicht.) — Ad. Martin, Schauspiele von P. Calderon d. l. B. Leipzig 1844, 3 Bde. (Des Armen Wesen sind Anschläge; Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge; Für heimliche Beleidigung heimliche Rache; Leonid und Marfissa; Phaeton; Haß und Liebe; die drei größten Wunder; Liebe, Ehre, Macht; Apollo und Klymene.) — Schack, Spanisches Theater. (Chrysanthus und Daria.) — Eichendorff, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Stuttgart und Tübingen 1846, 2 Bde. (Gift und Gegengift; das große Welttheater; König Ferdinand der Heilige; das Schiff des Kaufmanns; Balthasars Nachtmahl; der göttliche Orpheus; der Maler seiner Schande; die eherne Schlange; Amor und Psyche; der Waldesdemuth Krone; der Sünde Zauberei.) — Lorinser, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Regensburg 1856 u. f., 3 Thle. — Rapp, Spanisches Theater. (Das Festmahl des Belsazar (auch bei Braunfels, von dem es übersetzt ist); Hüte dich vor stillem] Wasser.) Gomez Arias' Liebchen.

des vorigen Jahrhunderts zuerst wieder mit dem spanischen nationalen Theater bekannt wurden, mußte es ganz so ergehen, wie denen, die sich zum ersten Male von dem fremdartigen Zauber tropischer Länder ergriffen fühlen und um ihren Landsleuten einen Begriff von den Eindrücken, die sie daselbst empfunden, zu geben, bemüht sind, zunächst auf die fremdartigsten dieser Erscheinungen hinzuweisen. Keiner der spanischen dramatischen Dichter kann aber hierin allein schon den Vergleich mit Calderon aushalten, in dem sich das specifisch spanische und hierin das orientalische und das katholische Element zu höchstem Glanze entfaltet hat, freilich nur, weil er zugleich ein so überaus tiefsinniger und phantasievoller Dichter war. Einem so feinen Beurtheiler wie Schlegel konnte das letztere ebensowenig entgehen, wie daß in ihm auch das eigentlich Dramatische vor allen spanischen Dichtern zu höchster Ausbildung gekommen ist und er hiermit eine Tiefe der Lebensauffassung wie kein Zweiter verband.

Man dürfte hiergegen einwenden, daß Calderon den nationalen Charakter des Spaniers gar nicht so rein in seinen Werken zur Darstellung gebracht habe, sondern dieser darin vielmehr durch das Medium des Geistes und der Bildung der höfischen Kreise seiner Zeit gebrochen und getrübt erscheine, in einem Maße sogar, daß ihn ein Dichter, wie Grillparzer, beschuldigen konnte, überall nur von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein. Ich habe an anderer Stelle schon einräumen können, daß diesem Urtheile eine beschränkte Wahrheit zu Grunde liegt, daß Calderon allerdings von dem Geiste der Zeit und insbesondere von dem der höfischen Kreise beeinflußt war; vergessen dürfen wir dabei aber nicht, daß dieser Geist und vor Allem diejenigen Erscheinungen desselben, welche man in dem Begriffe des Gongorismus zusammengefaßt hat, nur deshalb zu so dauernder Blüthe und Herrschaft in Spanien gelangen konnten, weil sie der Natur des spanischen Geistes im Allgemeinen entsprachen und daß zu der Form, welche das Drama durch Calderon gewann, dieses schon seit Juan de la Cueva fortgesetzt hingestrebt hatte. Gewiß war der Geist, welcher die alten Volksromanzen beseelte, ein wesentlich anderer und von fremden Einflüssen und Beimischungen reinerer, nur daß er schon längst, wie aus dem Leben, so aus der Dichtung entschwunden war. Er gehörte noch Zuständen einer Entwicklung an, aus denen

ein großer dramatischer Dichter, ein großes Drama nie unmittelbar hätte hervorgehen können. Wohl suchten einzelne Dichter diesen Geist auf der Bühne neu zu beleben, wie er sich wohl auch im Leben in den einfacheren Verhältnissen ländlicher Abgeschiedenheit, in den Thälern der großen Gebirge, besonders des Nordens, zum Theil noch erhalten hatte; immer aber geschah es in einem gewissen Gegensatze zu ihrer eigenen Zeit. Ein Dichter wie Cervantes, welcher in seinem Don Quijote einen universelleren Standpunkt vertrat, wurde eben deshalb vom Auslande und der Nachwelt doch noch höher geschätzt, als von der eigenen Zeit in dem eigenen Lande.

Kein Zweifel, daß Lope de Vega und mehr noch Alarcon in vielen ihrer Werke den Anschauungen und dem Empfinden der Deutschen und dieses Jahrhunderts verwandter gewesen wären und eine geringere Verwirrung in den Dramatikern jener Tage hervorgebracht hätten, als diejenigen Calderons, aber immer nur darum, weil diese Dichter der Natur etwas näher standen, als er, und minderen Grades in der Eigenthümlichkeit des spanischen Geistes befangen waren. Es war auch einer der Gründe, weshalb Calderon Lope in der Schätzung seiner Landsleute allmählich verdrängen und Alarcon keine eigentliche Popularität gewinnen konnte.

Um wie viel phantastischer in Spanien auch das Leben jener Tage als heute das unsere war, so genügte dem Spanier der bloße flache Abdruck desselben doch nicht. Er verlangte vor Allem eine Befriedigung der Phantasie und mit allen Mitteln, welche nicht sowohl die Bühne, als welche die Poesie an die Hand gab. Denn wundergläubig, wie er nun einmal war, galt ihm das Wunderbare höher als die Wahrscheinlichkeit. Was ihm das Leben in zerstreuten Bildern bot, dem wollte er auf der Bühne durch Concentration, Steigerung und Vertiefung eine erhöhte Bedeutung gegeben sehen. Er verlangte hier nach einer Sublimation der es bewegenden Kräfte und dieses alles in einer durch Feinheit, Grazie, Sinnigkeit ausgezeichneten poetischen Form. Er wollte das Kunstwerk nicht über der Naturwahrheit vergessen, sondern, selbst in der stärksten Ergriffenheit von der Situation, sich eines künstlerischen Genusses bewußt werden. In diesem Sinne war Tirso de Molina schon über Lope de Vega hinausgegangen, und Calderon überflügelte jetzt auch noch ihn.

Es würde jedoch irrig sein zu glauben, daß dieser sich deshalb von den Verhältnissen des wirklichen Lebens allzusehr hätte entfernen müssen. Vielmehr war er der feinste Kenner und Zeichner der Sitten der Zeit. Zwar liest man bei Ticknor von dem Bericht eines Engländers, der 1623 ein ganzes Jahr in Madrid verbrachte und damals schon unter anderem berichtete: „Man hört hier in langer Zeit nichts von einem Zweikampfe"; was in einem gradezu schreienden Gegensatze zu den Sittenschilderungen der Calderon'schen Comedias steht, in denen zuweilen, wie z. B. in Antes que todo es mi dama (Meine Dame über Alles) bis zu fünf Duelle vorkommen. Ein ausführlicher von Schack mitgetheilter Bericht der Gräfin d'Aulnoy aus dem Jahre 1679 läßt aber keinen Zweifel darüber, daß die Darstellungen Calderons dem wirklichen Leben und den es bewegenden Anschauungen und Empfindungen nur allzusehr entsprachen. Ich hebe davon nur einige Sätze hier aus*).

„Wenn ich Dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest Du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt gewöhnlich die Veranlassung dazu." — „Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß man hierzu weniger von der Liebe als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens getrieben werde, daß man nicht ertragen könne, einen Anderen sich vorgezogen zu sehen und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich dies nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen."

„Die unverheiratheten Männer steigen Nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Cavalcaden geschehen zu Ehren der Damen und die spanischen Cavaliere würden diese Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trotzen; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat mir gesagt, daß sie sich in dieser Art oft Jahre lang sehen, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort sprächen."

*) Schack a. a. O. III. S. 233.

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgesehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebesdiensten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Pardon) besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenheit." — „Die Damen besuchen sich viel untereinander und nichts ist ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hinterthür fortzuschleichen, in eine Sänfte zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverletzliche Geheimhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, so öffnen sie doch nie den Mund, um einander zu verrathen." — „Es geschieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Cavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: ich beschwöre Euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl, er fragt den, über welchen sie sich beklagt, warum er die Dame belästige, rathet ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen, und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; so endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Das Schönste dabei aber ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen schützt und ihr behülflich ist, ihren Geliebten in die Arme zu eilen."

Klingt das nicht ganz, als ob man Auszüge von Vorgängen Calderon'scher Lustspiele läse? Und würden wohl auch die hierin dargestellten Anschauungen, Empfindungen, Leidenschaften das spanische Volk so lange zu fesseln, zu berauschen, zu erschüttern vermocht haben, wenn es dieselben nicht annähernd getheilt, wenn die geschilderten Zustände und Verhältnisse denen des wirklichen Lebens nicht annähernd entsprochen hätten? Gewiß, es würde sie dann fast ebenso fremdartig haben berühren und zum Theil abstoßen müssen, wie heute nur uns.

Wohl waren die Duelle bereits seit lange verboten, aber sie fanden nichtsdestoweniger statt und erhielten Duldung und Schutz. Ja es sind eben diese Verhältnisse, aus denen so viele Collisionen der spanischen Stücke hervorgingen. Wohl hatte das alte castilische Haus- und Familienrecht einer neuen Gesetzgebung weichen müssen, aber es wurde gelegentlich doch noch immer geübt, weil das Gefühl der Hausehre, der Blutrache zu fest in dem Herzen des Spaniers wurzelte. Wie auch wäre dies anders bei einem Volke möglich gewesen, welches bis auf die Gegenwart in seinen Stier-

gefechten an den iberischen Thierkämpfen festhielt und an eine blutige, gewaltsame Justiz so sehr gewöhnt war, daß es die Verbrennung der Ketzer zu einem Schauspiel religiöser Erhebung zu machen vermochte? Auch erklärt es sich aus einer solchen Gewöhnung an das Furchtbare, daß letzteres in den spanischen Schauspielen eine so große Rolle spielt, und die spanischen Lustspiele nicht selten mit einem Todtschlag beginnen oder diesen wenigstens voraussetzen.

Wenn hiernach Calderon unserer heutigen Lebensauffassung und Lebensanschauung fast noch fremder gegenübersteht als all seine Vorgänger, so ist er dagegen in seiner Kunstanschauung uns wieder um Vieles näher gerückt. Schon in Alarcon hatte sich ein Fortschritt in der Auffassung des Dramatischen gezeigt, insofern er das Gewicht auf die Wahrheit seiner Darstellung und in Folge davon auf die Kraft der Motivirung von Charakteren und Handlung legte. Er verlor aber darüber nicht selten etwas von dem Glanz und dem sinnlichen Zauber der Darstellung Lope's und Tirso's. Dagegen verstand Calderon beides mit einander ganz zu vereinigen, indem er zugleich nach einer noch größeren psychologischen Vertiefung der Charaktere und Conflicte, nach einer noch innigeren, kunstreicheren Verknüpfung der Motive strebte und dabei die Form des Ganzen, sowie das dramatische Wesen der Form fast immer fest im Auge behielt. Er hat bestimmter und bewußter als irgend einer seiner Vorgänger erkannt, daß das Drama einen anderen Styl, eine andere Ausdrucksweise und Behandlung als die übrigen Dichtungsformen verlangt. Es ist dies der Grund, weshalb uns bei ihm jedes Heraustreten aus demselben durch längere lyrisch-rhetorische Gedankenspiele und romanzenhafte Erzählungen mehr als bei anderen Dichtern befremdet. Daß wir ihnen aber bei ihm, und in so großer Menge begegnen, beruht wohl hauptsächlich darauf, daß er zugleich die theatralische Wirksamkeit immer beachtete und damals derartige poetische Kunststücke mit zu den Bühnenwirkungen gerechnet wurden. Hat man den theatralischen Sinn dieses Dichters doch immer besonders betont. In der Behandlung der einzelnen Scenen hat er hierin Lope de Vega kaum übertroffen, wohl aber in der Behandlung des Ganzen, in der bis auf die eben erwähnten Unterbrechungen geschlossenen Spannung von Scene zu Scene.

Schack faßt das Ergebniß seiner ebenso geist- wie lehrreichen

Untersuchung der eigenthümlichen Bedeutung des Calderon'schen Genius in folgenden Worten zusammen: „Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwicklung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinne auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch nicht, daß er seinen Vorgängern in jeder Hinsicht überlegen sei und das spanische Schauspiel in allen von ihnen schon mit Erfolg eingeschlagenen Richtungen weiter ausgebildet habe." Schack ist der Ansicht, daß die Vorgänger Calderons im Einzelnen alles geleistet hatten, und das nationale Drama im Wesentlichen festgestellt war, nur die Composition noch mehrentheils eine zu flüchtige gewesen und daher Calderon kaum etwas mehr zu thun übrig geblieben sei, als „die besonnene Erwägung und consequente Durchführung des Planes, so wie die emsige Ausarbeitung des Details zu seinem Grundsatz" zu machen. „Er suchte — heißt es dann weiter — alle Keime des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zu höchster Blüthe zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuschleifen, und das Lücken- und Sprunghafte zu innerem organischen Zusammenhange zu führen. Er schloß sich auf's engste an seine Vorgänger an, borgte sogar ihre Gerüste, ihre Erfindungen und Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so feinem künstlerischem Sinne, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigene Zusätze, daß er das Ganze mit vollem Recht als sein Eigenthum ansprechen konnte. Seine Sorgfalt richtete sich nicht allein auf die Anordnung des Planes, den er gleichsam mit dem Winkelmaß auf's genauste abzirkelte, nicht allein auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und im Ganzen, nicht blos darauf, daß der dramatische Gehalt eines jeden Stückes auf's reinste herausgearbeitet wurde, sondern sie verbreitete sich auch mit ganz besonderem Fleiß auf alle Details, auf den Styl und den Versbau."

Obschon Schack sehr fleißig alles zusammengetragen hat, was Calderon von seinen Vorgängern benützt haben kann, so ist doch auch er an anderer Stelle der Meinung, daß dies bei Weitem überragt werde durch das aus eignen Mitteln vom Dichter gegebene

und man auf diese Entlehnungen überhaupt ein großes Gewicht nicht zu legen habe. Auch würde das religiöse und historische Drama sehr gegen das freierfundene zurückstehen, wenn letzteres nicht in einem bestimmten Umfange zutreffend wäre. Ist aber dem Dichter die Entlehnung von Begebenheiten aus Geschichte und Mythe gestattet, so ist auch nicht einzusehen, warum er die Dichtung und von dieser das Drama nicht selbst wieder als Stoff behandeln dürfte. Andererseits wird aber diese Entlehnung auch ihre Grenze haben müssen, da die Erfindung des Begebenheitlichen ohne Zweifel ebenfalls eine bestimmte künstlerische Bedeutung hat. Es wird in Bezug auf eine solche Entlehnung immer einer gewissen Ferne bedürfen, ehe die poetischen Erfindungen ohne jegliche Schädigung des dichterischen Interesses wieder zum Stoffe neuen poetischen Schaffens gemacht werden können. Auch bleibt Erfindung, schöpferische Gestaltung des Dichters vornehmste Eigenschaft. Selbst noch Aristoteles erklärte dieselbe hierzu, obschon er doch andererseits die historische Treue in größrem Umfange forderte, als wir es heute für nöthig erachten. Dies beweist aber nur, daß die Erfindungskraft des Dichters, besonders des dramatischen Dichters, noch auf andere Ziele als die Fabel gerichtet sein kann, ja, gerichtet sein muß, daß sie sich bei diesem hauptsächlich in der dramatischen Ausgestaltung, in der dramatischen Verknüpfung und Motivirung und in der vollkommenen Versinnlichung des Vorgangs geltend zu machen hat. Wenn Calderon freilich, wie man behauptet, ganze Scenen, ja Acte von anderen Dichtern sich angeeignet und für seine Arbeit ausgegeben haben sollte, so würde dies ein Plagiat sein und wenn er zehntausendmal Calderon wäre. Doch widerspricht es dem oben mitgetheilten Briefe des Dichters so sehr und die Eingriffe und Freiheiten, die sich nach ihm Buchhändler und Buchdrucker, sowie überhaupt Speculanten in Bezug auf die dramatischen Werke der Dichter erlaubten, waren so große, daß ich mich zur Zeit noch gegen eine solche Annahme sträube und diesen Punkt für eine noch immer offene Frage halten zu dürfen glaube. Wenn Calderon Lope auch an Erfindungskraft nicht erreicht haben mag, so war er doch jedenfalls einer der erfindungsreichsten, phantasievollsten Dichter. Wohl war in ihm der künstlerische Verstand ebenso hoch, ja sagen wir höher entwickelt, und gewiß ließ er sich nicht selten von diesem zu einer

allzukünstlichen Verwicklung der Fäden, zu einer allzu berechneten Gegenüberstellung der Charaktere, zu einer allzu spitzfindigen Zerfaserung der Gefühle, zu einer allzu rhetorischen Ausspinnung der Bilder verleiten, welche nicht selten durch ihn die Form gegliederter Abhandlungen erhielten. Doch selbst dann war bei ihm die Phantasie noch in hohem Grade betheiligt. Bildet diese Verbindung von Phantasie und künstlerischem Verstand, dieses Vorherrschen beider im Bunde mit einer auf Kosten der Gemüthskräfte hoch entwickelten Sinnlichkeit doch überhaupt einen Grundzug des von den Arabern, Provençalen und Italienern beeinflußten spanischen Geistes. Mit bloßer Berechnung aber, und wäre sie die subtilste, mit bloßem Messen und Abwägen würde ein wahres Kunstwerk niemals geschaffen werden, besonders nicht Werke von der phantasievollen, sich dem Gedächtniß so fest und tief einprägenden Kraft, wie es die vorzüglichsten Schöpfungen Calderons sind. Vielmehr beruht die Eigenthümlichkeit seines Dramas und der dramatische Fortschritt, der sich in letzterem darstellt, wesentlich darauf, daß er in seinen besten Werken das Hauptgewicht seines künstlerischen Schaffens auf den geistigen Gedanken und darauf legte, daß dieser ein wahrhaft dramatisch gestaltungsfähiger war, um, sowie die Seele den Leib, eine ihm eigenthümliche Form organisch und einheitlich aus sich entwickeln zu lassen. Und das ist es nun eben, wodurch die vorzügilchsten Werke Calderons uns wieder so nahe treten und was wir bei dessen Vorgängern nur ausnahmsweise finden. Ist er doch hierin selbst Shakespeare verwandt. Die Verschiedenheit in den Ergebnissen beider erklärt sich aber theils daraus, daß Calderon so wie er zu seinen künstlerischen Zwecken Alles ergriff, was seine Bühne ihm darbot, die von der englischen so verschieden war, theils aus der Verschiedenheit der Weltanschauung beider. Denn dem spanischen Dichter war der spanische Ehrbegriff und der katholische Glaube das Maß aller Dinge, für Shakespeare lag es in der Sittlichkeit und in dem Adel der menschlichen Natur.

Fast noch größere Sorgfalt als auf die Structur und Entwicklung seiner Stücke verwendete Calderon auf die sprachliche Ausführung. Auch hier suchte er überall die höchsten und feinsten Wirkungen hervorzubringen, theils durch die Kunst des Gedankenausdrucks und durch das Ueberraschende der Redewendungen, theils durch die eigenthümliche Anordnung und Vertheilung der Rede,

sowie durch musikalischen Wohllaut. Dies läßt erwarten, daß Calderon auch von der Verschiedenheit der Versmaße einen entsprechenden Gebrauch gemacht hat. Doch herrschen bei ihm die Romanze und die Redondillenform vor. Bei dieser Sorgfalt und Künstlichkeit tritt freilich die oft fast geflissentliche Vernachlässigung des historischen Costüms, treten die oft ganz absichtlichen Anachronismen um so schärfer hervor.

Calderons Dramen sind an Werth ziemlich ungleich. Dies hängt jedoch nur in geringem Maße mit ihrer chronologischen Folge zusammen. So gehören einige seiner vorzüglichsten Stücke: La vida es sueño, La devocion de la cruz, El principe constante, Peor está que estaba, La dama duende einer frühen Periode schon an. In der Entwicklung der Charaktere und Conflicte scheint er jedoch erst später jene Meisterschaft und Reife erlangt zu haben, die ihn so bewundernswerth machen. Zugleich schwindet dann mehr und mehr das Culteranistische, welches seine früheren Werke noch trübt. In seine spätesten Arbeiten fand es aber doch wieder Eingang.

Die große Zahl der von Calderon erhalten gebliebenen Dramen fordert behufs besserer Uebersicht zu einer Eintheilung derselben auf. Dies ist jedoch, wie wir bei Lope de Vega schon fanden, nicht ohne Schwierigkeit. Nichts scheint z. B. auf den ersten Blick sicherer zu sein, als die Eintheilung derselben in geistliche und in weltliche Spiele, und doch würden, worauf Ticknor schon hinwies, nicht wenige von den zu Calderons comedias divinas zu rechnenden Stücken, sich ebenso gut den historischen oder novellistischen zuordnen lassen. Inzwischen werde ich dieselben doch gruppenweise besprechen und mich dabei im Wesentlichen der von Schack gegebenen Anordnung anschließen*). Auf die einzelnen Dramen würde ich schon des

*) Val. Schmidt (a. a. O.) hat die Schauspiele Calderons in 10 Classen getheilt: 1) Intriguenstücke (com. de capa y espada), 26 an Zahl. 2) Heroische Schauspiele (com. heroicas), 21 an Zahl. 3) Schauspiele aus der Geschichte oder Sage, 10 an Zahl. 4) Schauspiele aus der alten und neuen Geschichte romantisch umgebildet, 10 an Zahl. 5) Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte anschließt, 6 an Zahl. 6) Mythologische Festspiele, 17 an Zahl. 7) Burlesken, 1. 8) Symbolische Schauspiele, 4 an Zahl. 9) Geistliche Schauspiele, 8 an Zahl. 10) Dramen aus der Heiligenlegende, 5 an Zahl. — Die bedenklichste Classe

Raums wegen hier nicht näher eingehen können; doch findet man auch das Nöthige darüber bei Schmidt, Schack und Klein, welche ausführliche Inhaltsanzeigen gegeben haben.

Die Autos*) des Dichters bezeichnen den Höhepunkt dieser Gattung. Sie wurden von seinen Zeitgenossen über alle seine anderen Werke gestellt. Um dies zu begreifen, wird man den katholischen Standpunkt in Betracht ziehen müssen, sowie daß der Sinn für Allegorie in Spanien noch immer lebendig war, und Calderon hier seine Kunst der Bildlichkeit und Beziehung in tiefsinniger Weise entfalten konnte. Die Virtuosität, die er sich hierin auf diesem Gebiete erwarb, scheint er dann auch auf die anderen, doch nicht immer zu ihrem Vortheil, übertragen zu haben. Der Zweck dieser allegorischen Dichtungen, den Hörer in eine transscendentale Welt zu versetzen, wurde von ihm im vollsten Umfange erreicht. Schack lobt mit Recht das Maß, mit welchem der Dichter den Ausdruck dem leitenden Gedanken fast immer untergeordnet hat. Dies zeigt sich auch bei der Behandlung des Komischen, das selbst hier noch nicht ausgeschlossen erscheint. Calderon legt bei diesen

ist die der Comedias heroicas, worunter Schmidt diejenigen frei erfundenen Stücke verstand, in denen Könige vorkommen; nicht sowohl deshalb, weil der Name comedias heroicas zu Calderons Zeit noch nicht üblich war (denn Schmidt spricht ja nicht von einer Eintheilung Calderons, sondern nur von der seinigen), wohl aber, weil das angegebene Merkmal keinen entscheidenden Eintheilungsgrund darbietet, selbst wenn es noch weiter dahin präcisirt würde, daß diese Stücke Verhältnisse zwischen Unterthanen und Fürsten zum Gegenstand haben, was sich ja ebensowohl von vielen historischen Stücken und Stücken anderer von Schmidt unterschiedenen Classen aussagen läßt und den Begriff, welchen wir sonst mit heroisch verbinden, nicht trifft. — Noch eine andere Eintheilung gibt Rapp (a. a. O.).

*) Sie wurden schon lange wieder, wie früher, auf hölzernen Gerüsten nach beendeter Procession am Fronleichnamsfeste gespielt. Die Schauspieler fuhren in durch bemalte Vorhänge geschlossenen Carros zunächst mit im Zug und später zu den Gerüsten, an welche die letzteren dann dergestalt angerückt wurden, daß die Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten. Sie selbst dienten theils den Schauspielern als Garderobe, theils konnten sie auch durch Zurückziehen der Vorhänge mit zum Schauplatz gezogen werden. So einfach hiernach diese Vorrichtungen waren, so forderten die Autos ihrem Inhalte nach doch einen ziemlichen Aufwand von Maschinerie. Noch immer fanden die Vorstellungen am Tage statt. Die Lichter, welche man dabei brannte, dienten lediglich zur Erhöhung der Feier des Sacraments. Ticknor theilt (a. a. O. II. S. 13) die Beschreibung eines Fronleichnamsfestes aus dem Jahre 1655 mit. S. auch Supplementbd. S. 99.

Spielen nicht wie Lope de Vega und Tirso de Molina das Gewicht der Darstellung auf das Schwelgerische der Empfindung, auf die Verzückung in Schmerz und in Lust, sondern, wie Leopold Schmidt*) sagt, auf die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystems. Er verherrlicht den Sieg der christlichen Lehre über die ihr widerstrebenden Formen des Bewußtseins.

Man hat bei Calderons Autos diejenigen, welche ganz frei erfunden sind und nur aus allegorischen Figuren bestehen, von denen zu unterscheiden, welche auch geschichtliche oder mythische Personen in sich aufgenommen und in erstere aufgelöst haben. Zu jener gehören: La vida es sueño (Das Leben ein Traum), El gran teatro del mundo (Das große Welttheater), El pintor de su deshonra (Der Maler seiner Schande); zu diesen: El divino Orfeo (Der göttliche Orpheus), La cena de Baltasar (Das Gastmahl Belsazars), Psiquis y Cupido (Amor und Psyche). Schon aus diesen Gegenständen wird man erkennen, welcher dialektischen Gewandtheit es bisweilen bedurfte, um bei ihrer Behandlung zu einer Verherrlichung des Abendmahls zu gelangen; da diese den Schluß jedes Autos bilden mußte. Auch hier wurde aber zuletzt das Publikum um Nachsicht gebeten.

Zu den religiösen Schauspielen rechnet Schack nicht nur diejenigen Stücke, welche man zu ihrer Zeit comedias divinas nennen mochte, sondern überhaupt alle Stücke, in denen ein religiöses Motiv vorherrschend ist. Auch hier übertrifft Calderon alle seine Vorgänger. Um freilich heute diese Werke genießen zu können, muß man sich ebenfalls auf den Standpunkt des strenggläubigen Spaniers stellen, dem nicht Sittlichkeit, sondern Rechtgläubigkeit Quelle aller Seligkeit und der einzige Weg zu einer Verbindung mit Gott war. Dann aber wird man einige derselben nicht nur zu den großartigsten Werken des Dichters, sondern der gesammten dramatischen Literatur, ja zu den die tiefsinnigsten Probleme behandelnden Dichtungen überhaupt zu stellen haben.

Am freiesten von dem dogmatischen Geiste, der sie beherrscht, erscheint El principe constante**) (Der standhafte Prinz).

*) In der Vorrede zu Val. Schmidt's: Die Schausp. Calderons, XXVI.

**) Im Jahre 1635 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Siehe über ihn die Abhandlung von H. Schulze. Weimar 1611. Auch Val. Schmidt, Die Kirchen-

Es behandelt die Geschichte der Gefangenschaft, des Leidens und Todes des portugiesischen Infanten Fernando, welcher es vorzog, lieber in schmachvoller Gefangenschaft zu bleiben, als eine christliche Stadt an die Ungläubigen für seine Befreiung ausliefern zu lassen. Es zählt zu den schönsten, edelsten Werken der Bühne, ja der Dichtung überhaupt. Einzelne Scenen sind von der rührendsten, andere von der erschütterndsten Gewalt. Besonders hoch hat man immer die Scene des Prinzen mit der Prinzessin Phönix und die letzte Begegnung mit dem Sultan gestellt, sowie diejenige, in welcher der Geist des vollendeten Prinzen sich an die Spitze des nächtlich anstürmenden christlichen Heeres stellt, und die Fackel voraustragend, demselben zum Siege leuchtet.

Zu dieser machtvollen Dichtung bildet El Josef de la mugeres*) (Der weibliche Joseph) in gewissem Sinne ein Seitenstück, dem das Martyrium der heiligen Eugenia zu Grunde liegt. Hier widersteht ein Weib in der Vertheidigung des christlichen Glaubens mit ähnlicher Standhaftigkeit den Anfechtungen der Sinnlichkeit, wie den dafür über sie verhängten Qualen. Der Anfang erinnert an den Eingang des wunderthätigen Magus. Der Uebergang des Dämons in die Leiche des Aurelius aber an Dante**).

El magico prodigioso***) (Der wunderthätige Magus) beruht auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus von Antiochien, welches Gregor von Nazianz auszugsweise mitgetheilt hat†). Dieses Drama nimmt in der spanischen Dichtung eine ähnliche Stellung ein, wie Goethe's Faust in der unseren. Es hat mit diesem die Grundidee und den Eingang gemein. Cyprian forscht, wie Faust unbefriedigt vom Heidenthum, nach der Natur des Göttlichen. Der Dämon erscheint in Gestalt eines Cavaliers, um ihn vom Wege

---

trennung von England. Berlin 1819. Das Geschichtliche in: Leben des standhaften Prinzen nach der Chronik seines Geheimschreibers Joam Alvaro. Berlin 1827.

*) 1660 gedruckt in De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias III. P.

**) S. Val. Schmidt a. a. O. S. 435.

***) Gedruckt 1663. Nach einem Manuscript des Herz. v. Offuna wurde das Stück 1631 oder 37, die Zahl ist undeutlich, zum ersten Mal aufgeführt. Uebers. von Gries. Siehe Calderons Tragödie vom wunderth. Magus und Val. Schmidt a. a. O. p. 436.

†) Gregorii Naz. oper. Colon. 1690. P. 1. p. 274.

des Heiles abzulenken. Er sucht zunächst durch die Ertheilung magischer Kräfte das Vertrauen seines Opfers zu gewinnen, und nachdem dies gelungen, es durch die Macht sinnlicher Begierden an sich zu fesseln. Cyprian verschreibt seine Seele, wenn ihn der Dämon in den Besitz des geliebten Weibes, der schönen, zum Christenthum übergetretenen Justina, bringt. Die Künste des Dämons aber scheitern an der Tugend und dem Glauben der letzteren, die, obschon sie Cyprian liebt, doch widersteht und den Gott der Christen zu Hülfe ruft. Er sucht nun durch List zu gewinnen, was eine höhere Macht ihm verweigert, indem er Cyprian durch ein Phantom in Gestalt der Justina täuscht. Dieser soll jedoch nach erfolgtem Genusse erkennen, daß seine Begierde nur nach dem Tode gerungen, da der blühende Leib des Phantoms in seinen Armen sich plötzlich in ein Skelet verwandelt*). Vermöge der magischen Gewalt, die ihm der Dämon ertheilte, zwingt er denselben nun zum Bekenntniß. Nichtsdestoweniger versucht dieser sein Anrecht auf ihn geltend zu machen. Cyprian ruft aber ebenfalls und mit gleichem Erfolge nach dem Gotte der Christen, vor welchem der Dämon auch hier wieder entweicht. Den neuen Glauben aber bewährt jener dann durch freiwilliges Märtyrerthum. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnet er der einem gleichen Schicksal entgegenstehenden Justina. Der Tod vereinigt nun Beide.

Von großem dramatischen Werth, wie sehr man auch durch den Inhalt und die ihm zu Grunde liegende Idee abgestoßen werden möchte, ist La devozion de la cruz**) (Die Andacht zum Kreuze). Der tragische Conflict der geschlechtlichen Geschwisterliebe, den Calderon wiederholt aufgeworfen, ist hier in phantasievoller und tief ergreifender Weise behandelt. Ueberhaupt muß dieses Werk auf den wundergläubigen Spanier von einer zündenden Wirkung gewesen sein. Auch La cisma de Inglaterra***) (Die Kirchentrennung von England) ist schon wegen der Vergleichung mit

*) Dieses Motiv soll dem Mira de Mescua wieder entlehnt sein, doch hat es vielleicht eine frühere Quelle.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Schlegel. Es scheint, daß Calderon hier von Mira de Mescua entlehnte, der ein ähnliches Thema in seinem Esclavo del Demonio behandelt.

***) S. die oben angef. Schrift von Val. Schmidt.

Shakespeare von großem Interesse, da es denselben Stoff wie dessen Heinrich VIII., freilich in spanisch-katholischer Auffassung, behandelt. Nicht minder gewaltsam wie hier geht Calderon in La Aurora en Copacabana*) (Die Morgenröthe in Copacabana), einem übrigens höchst phantasievollen, die Eroberung Peru's behandelnden Werke, mit der Geschichte um.

Schack reiht den religiösen Dramen diejenigen an, welche Val. Schmidt als symbolische bezeichnet hat. Er rechnet dazu aber nur La estatua de Prometeo und La vida es sueño, wogegen dieser das erstgenannte Stück den Festspielen und dafür den symbolischen Dramen En esta vida todo es verdad y todo mentira und La hija del aire zugefügt hat, von denen Schack jenes zu den der Geschichte entnommenen Comedias rechnet, diesem aber eine Sonderstellung zwischen den mythologischen Festspielen und den historischen Stücken gibt. Ich gebe hierin der Schmidt'schen Auffassung den Vorzug.

La vida es sueño**) (Das Leben ein Traum) ist wohl allen meinen Lesern von der Bühne oder aus der Uebersetzung bekannt. Es gehört zu den sinnvollsten, phantasiereichsten Werken des Dichters und steht unserer heutigen Empfindung und Lebensauffassung vielleicht mit am nächsten. Das Motiv, den Helden aus dem Dunkel einer vollkommenen Vereinsamung und Abgeschlossenheit plötzlich in die volle Helle und auf die volle Höhe des Daseins zu heben, hat der Dichter in verschiedenen seiner Dramen in Anwendung gebracht, so in Las cadenas del Demonio, in Apolo y Clemene, Hado y divisa, El monstruo de los jardinos, Eco y Narciso und vielleicht am bedeutendsten in der Dilogie***) La hija del aire (Die Tochter der Luft). Diese letztere behandelt die sich ins Mythische verlierende Geschichte der Semiramis, die auch schon Virues und Lope de Vega zum Gegenstande eines Dramas gemacht hatten. Ein Werk von einem seltenen Schwunge und Glanz und großer Tiefe der Charakteristik. Semiramis bezaubert durch ihre Schönheit zu-

*) S. Otto v. d. Malsburg in der Einl. zu seinen Uebers., Bd. 4, S. XIX.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Gries.

***) 1664 gedruckt, möglicherweise aber schon 1650, da in diesem Jahre ein Stück dieses Titels unter dem Autornamen des Antonio Enriguez Gomez erschien. Uebersetzt von Gries.

nächst den Feldherrn des Ninus, Menon, dann auch noch letzteren selbst. Der erste Theil schließt mit der Erhebung der Semiramis auf den Thron und dem Fluche des ihrem Ehrgeiz geopferten und des Augenlichtes beraubten Menon. Der zweite Theil behandelt das Verhältniß der Semiramis zu Ninyas, ihrem von ihr verbannten, vom Volke aber auf den Thron erhobenen Sohn. Semiramis zieht sich, scheinbar in ihr Schicksal ergeben, im Geheimen aber auf Rache sinnend, in die Einsamkeit ihrer Gemächer, gleichsam in eine selbstwillige Verbannung zurück. Sie ersinnt den furchtbaren Plan, die täuschende Aehnlichkeit mit ihrem Sohne zu benützen, um dessen Rolle zu spielen und ihn an ihrer Statt in der Nacht ihres Gefängnisses verschwinden zu lassen. Das Stück streift hier an das Tragikomische. Die Kunst des Dichters aber zeigt sich grade darin daß er es niemals von seiner tragischen Höhe herabsinken läßt. Semiramis fällt bei der Vertheidigung ihres Reichs. Erst als man sie zu befreien geht und statt ihrer Ninyas findet, enthüllt sich der Trug.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) (In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge) bildet ein Seitenstück zu El vida es sueño. Die Grundidee ist eine ähnliche. Doch wird hier die Traumwelt selbst mit ins Spiel gezogen. Auch führt der Dichter zwei in der Wildniß auferzogene Jünglinge ein, die leise an Shakespeare's Cymbeline erinnern.

Calderon hat verhältnißmäßig nur wenige Dramen geschrieben, in denen das Interesse auf das historische Moment der Begebenheit selbst gelegt ist. Es ist fast immer das psychologische Problem, welches den Dichter gefesselt. Meist bildet die Geschichte nur den Hintergrund und die Verhältnisse dar, aus denen sich dieses in einer hierdurch mit bestimmten Weise entwickelt. Oft gibt es ihm nur ein bestimmtes Zeitcolorit, wiewohl das Zeitcostüm, wie ich schon sagte, den Dichter nicht eben kümmerte. Ich muß mich hier nur auf einige der bedeutendsten von ihnen beschränken.

*) 1647 gedruckt. Doch behauptet Voltaire, daß schon eine Romanzensammlung von 1641 auf einen Druck davon hinweise. Ein solcher müßte sicher schon existirt haben, wenn Corneille's Heraklius, wie vermuthet wird, das Calderon'sche Schauspiel benützt hat. Uebers. von Ad. Martin. Schack weist auf gewisse Aehnlichkeiten mit Mescua's Rueda de la Fortuna (das Glücksrad) hin.

Los cabellos de Absalon (Die Locken des Absalon) möchte ich in seinem Grundgedanken dem Shakespeare'schen Lear gegenüberstellen. Der Undank der Kinder gegen die allzu nachgiebige und bevorzugende Liebe des Vaters, die unnatürlichen Verhältnisse und Leidenschaften der Geschwister bilden das diesem verwandte Sujet. Die unheimliche Liebesgluth Absalons für seine Halbschwester Thamar ist mit ebenso großer Kühnheit und furchtbarer Kraft, als feiner Zurückhaltung vom Dichter behandelt. Das Ganze ist ein Gemälde von gewaltiger, furchtbarer Schönheit und glühender Farbenpracht.

El mayor monstruo los celos**) (Eifersucht das größte Scheusal). Herodes in seiner eifersüchtigen Liebe zu Mariamne und um zu verhüten, daß sie jemals in den Besitz eines Anderen übergehe, ertheilt einem Vertrauten den schriftlichen Befehl, sie unmittelbar nach seinem Tode zu tödten. Der Befehl fällt jedoch in die Hände Mariamnes und verwandelt deren Liebe in Grauen und Abscheu. Sie beschließt, sich zu rächen, doch ohne ihrer Würde etwas dabei zu vergeben. Ihr Verhalten erweckt aber die Eifersucht des Herodes, welche durch die Liebe gesteigert wird, die sie in Octavianus entzündet hat, der, sie von ihrem Gatten bedroht wähnend, zu ihrem Schutze herbeieilt. Es entspinnt sich ein nächtlicher Kampf im Schlafgemach Mariamnes, in welchem beide Gatten den Tod finden. In der Composition, in der Entwicklung der Leidenschaften und ihrer Conflicte, in der spannenden Energie, mit welcher die Handlung durch die ergreifendsten Situationen fortschreitet, gehört dieses Stück zu den bedeutendsten Werken der Bühne. Es hat vielleicht mehr als alle anderen Dramen des Dichters auf die Entstehung des deutschen Schicksalsdramas eingewirkt, für welches es ein überaus verführerisches Vorbild war. Erreicht ist es freilich

---

*) Uebersetzt von Gries.

**) Dieses Stück erschien ursprünglich, 1637, unter dem Titel: El mayor monstruo del mundo. Uebersetzt von Gries. Die Scene mit dem herabfallenden Bild kommt auch in Damian Salustrio del Poyo's La prospera fortuna de Ruy Lopez de Avalos und in Tirso's Prudencia en la muger vor. Hauptquelle war nach Schack ein altes Volksbuch, Historia de Herodes (Madrid, ohne Jahreszahl). Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 2—7, de bello Judaico I, 17—22.

nicht worden. Auch halte ich es für die gelungenste Behandlung des vorliegenden Thema's, welches dem Massingerschen Herzog von Mailand und Hebbels Herodes und Mariamne gleichfalls zu Grunde liegt. Die Gestalt der Calderonschen Mariamne ist von einer vollendeten und dabei ganz eigenartigen Hoheit und Schönheit. Die Scene des dritten Actes, in welcher sich Mariamne von ihren Frauen entkleiden läßt, hat eine überraschende Aehnlichkeit mit der verwandten Scene in Othello.

Auf dem Gebiete der Eifersucht lag überhaupt die Stärke des Dichters. Ist in dem vorigen Stücke Liebe die Quelle derselben, eine Liebe freilich, die ganz in der Egoität wurzelt, so ist es in den folgenden Stücken El pintor de su deshonra*) (Der Maler seiner Schande), El medico de su honra**) (Der Arzt seiner Ehre) und A secreto agravio secreta venganza***) (Geheime Beleidigung erheischt auch geheime Rache) die Ehre. Obschon sämmtlich Meisterwerke, übertrifft in der Composition und Charakterentwicklung El medico de su honra doch noch die beiden anderen. Der Ausgang dieses sowohl, wie des letzten Stückes ist von einer furchtbaren Wirkung; das Ganze aber gleichwohl von eigenthümlicher Größe und Schönheit. In allen drei Stücken fällt die Gattin, ein völlig reines, schuldloses Opfer, dem Wahne des Gatten, der, ein Sklave des spanischen Ehrbegriffs, dem bloßen Scheine der Schuld dieses Opfer zu bringen sich innerlich gezwungen findet. Kein Kampf des Gewissens mischt sich hier ein. Diese entsetzlichen Männer handeln vielmehr wie Märtyrer einer entsetzlichen Pflichterfüllung. An diesen Stücken mag sich die Phantasie Victor Hugo's vorzugsweise geschult haben, aber an Adel und Vornehmheit steht er denn doch gegen sein Vorbild beträchtlich zurück.

*) Uebersetzt im Supplementbande zu Gries. Berlin 1850.

**) Gedruckt 1837. Uebersetzt bei Gries. Unter Lope de Vega's Namen existirte ein ganz ähnliches Drama, welches Schack in der Bibliothek des Herzogs von Ossuña gefunden hat. Ein Urtheil über das Verhältniß beider scheint mir jedoch nach dem hierüber im Allgemeinen (S. 349) Gesagten sehr schwierig zu fällen. Auch mit Rojas' Casarse por vengarse ist es verwandt. Die Anfangsscene bietet Aehnlichkeiten mit der von La guarda cuidadosa des Miguel Sanchez, der Charakter Don Pedros solche mit dem gleichnamigen König in Moreto's El valiante justiciero und auch mit Lope de Vega's La niña de plata hat man dergleichen aufgespürt.

***) 1637 gedruckt. Uebersetzt von A. Martin.

Fordert in diesen Stücken der bloße Schein der beleidigten Ehre nur geheime Genugthuung, so handelt es sich in einer ganzen Reihe anderer Stücke um die öffentliche Sühnung eines das Ehr- wie das Gerechtigkeitsgefühl herausfordernden wirklichen Frevels. Zu ihnen gehören El alcalde de Zalamea*) (Der Richter von Zalamea), Las tres justicias en una**) (Drei Gerechtigkeiten in einer) und durch den Schluß des Stückes La niña de Gomez Arias***) (Don Gomez Arias' Liebchen). Das erste dieser Stücke zeigt den Dichter auf demjenigen Gebiete, auf welchem Lope's Ruhm bisher unbestritten war. Gehört diese Dichtung wirklich dem Calderon an, so hat ihn dieser auch hierin erreicht, in der Kunst der Composition und Motivirung jedoch übertroffen. Wie es sich aber damit auch verhalten möge, jedenfalls liegt hier ein Meisterwerk vor. Die Charaktere des Crespo und des Generals Lope de Figueroa sind in ihrer Art ganz vollendet. Die Justiz, welche der erstere an dem hochfahrenden Hauptmann ausübt, findet in Las tres justicias en una ein völlig entsprechendes Seitenstück, doch ist hier die Wirkung eine ungleich entsetzlichere. Der Hauptmann Alvaro im Alcalde de Zalamea bildet ein schwächeres Seitenstück zu Don Gomez Arias, in welchem die Don Juan-Natur in vollster Brutalität zur Erscheinung kommt. So abstoßend dieser Charakter auch ist, so ist er vom Dichter doch mit großer Genialität gezeichnet und die rührende, schöne Gestalt Dorotea's wirft einen zauberischen Glanz über den wechselvollen romantischen Gang der Ereignisse.

Von dem vollen Zauber solcher phantastischen Romantik umflossen ist auch Amor despues de la muerte (Liebe bis jenseits des Grabes), in welchem wir Lope de Figueroa ebenso

*) 1653 gedruckt unter dem Titel: El Garrote mas bien dato. Uebersetzt bei Gries und Malsburg. Schack hält es für eine bloße Ueberarbeitung des gleichnamigen im Besitz von Don Ag. Duran befindlichen Lope'schen Stückes. Ich vermag diese Auffassung aus den (S. 349) entwickelten Gründen noch nicht für erwiesen zu halten.

**) 1661 gedruckt. Uebersetzt von Gries. Val. Schmidt ist der Meinung, daß Calderon hier, wie in anderen Stücken, die drei Pedros (Pedro II. von Aragonien, Pedro von Castilien und Pedro III. von Aragonien) in einen sagenhaften verschmolzen hat.

***) 1672 gedruckt. Uebersetzt von Gries und Rapp. Guevara hatte denselben Gegenstand früher behandelt. Calderon hat dessen gleichnamiges Stück mit benützt.

bieder, und trotz seiner Gichtbrüchigkeit ebenso jugendlich frisch wie im Richter von Zalamea wieder begegnen. Aller Glanz dieser Dichtung ist aber in verschwenderischster Fülle auf den Mauren Tuzani und seine Liebe zu der anmuthigen Clara gefallen. „Die Gewalt dieses schmerzvollen Trauerspiels — heißt es bei Ticknor*) — besteht in dem von ihm hervorgebrachten lebendigen Eindruck reiner und hoher Liebe im Gegensatze zu der Rohheit des Zeitalters, in welchem es spielt, und welche durch Calderons dichterische Phantasie veredelt wird.“ Von den sonst noch hierher gehörenden Stücken seien nur Saber del mal y del bien**) (Wohl und Weh), Para vencer á Amor querer vencerle***) (Der nur besiegt die Liebe, wer sie besiegen will) und Las manos blancos no offenden†) (Weiße Hände kränken nicht) hervorgehoben.

Von den den Uebergang zu den Lustspielen bildenden Dramen des Dichters weise ich aber auf Nadie fie su secreto (Niemand vertraue sein Geheimniß), Basta callar (Schweigen genügt) und El alcalde de si mismo††) (Der eigene Kerkermeister) hin, in denen rein novellistische Stoffe eine durch Phantasie, Feinheit und Grazie ausgezeichnete Behandlung gefunden haben.

So groß Calderon im Tragischen war, so hat er doch auch das eigentliche Lustspiel, die comedia de capa y espada, zu höchster Ausbildung gebracht. In der Feinheit, mit welcher er die mannichfaltigen Fäden einer verwickelten Intrigue knüpft und dann wieder löst, ist er unübertroffen. Andererseits ist ihm grade hier nicht mit Unrecht der Vorwurf eines überkünstlichen schematischen Verfahrens und eines allzu spitzfindigen Spiels mit den Begriffen der Ehre und mit den Gefühlen des Herzens gemacht worden. Allein die Grazie und der Adel seines Geistes und sein ihn nirgends verlassendes Schönheitsgefühl entschädigen reichlich.

Da er einen großen Theil seiner komischen Situationen durch Verwechslungen und durch Ueberraschung herbeiführt, so läßt sich erwarten, daß er sich hierzu auch aller Hülfsmittel der Bühne be-

*) a. a. O. II. S. 28.
**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Malsburg.
***) Gedruckt 1654.
†) Gedruckt 1657. Uebersetzt von Malsburg.
††) Gedruckt 1653.

diente. Nicht nur die in den Sitten der Zeit und des Landes dargebotenen Requisiten, Maske und Schleier, sondern auch Verkleidungen, Briefe, der Austausch von Liebespfändern und besonders örtliche Zufälligkeiten, wie Häuser mit zwei Thüren, Wohnungen mit geheimen Zugängen oder Verstecken werden auf's reichlichste von ihm in Anwendung gebracht. Am bekanntesten sind bei uns von seinen Lustspielen El secreto á voces*) (Das laute Geheimniß) und La dama duende**) (Dame Kobold) geworden. Dem letzteren durch die dabei angewendeten scenischen Voraussetzungen örtlicher Zufälligkeiten verwandt ist La casa con dos puertas***) (Das Haus mit zwei Thüren), El escondido y la tapada†) (Der Verborgene und die Verkappte) und El encanto sin encanto††) (Der zauberlose Zauber). Ihnen schließen sich Peor está que estava†††) (Es steht schlimmer, als es stand), Mejor está que estava*†) (Es steht besser, als es stand), La vanda y la flor**†) (Schärpe und Blume) an. Dicha y desdicha del nombre***†) (Des Namens Glück und Unglück), La señora y la criada (Die Herrin und die Magd) und Antes que todo es mi dama†*) (Meine Dame über Alles) zeichnen sich noch in's Besondere durch romantischen Schwung aus, wogegen Guardate del agua mansa††*) (Hüte dich vor stillem

---

*) Uebersetzt von Gries. Es ist dem Amar por arte mayor des Tirso de Molina verwandt, welches Schack in der Erfindung noch für sinnreicher hält.

**) Gedruckt 1635, wahrscheinlich aber schon 1629 gespielt. Uebersetzt von Gries.

***) Gedruckt 1635.

†) Gedruckt 1657. Uebersetzt von Gries.

††) Jedenfalls vor 1660 geschrieben, da Lamberts in diesem Jahre gespieltes Lustspiel Magie sans Magie eine Nachahmung ist. Es ist Tirso's Amar por señas verwandt, welches Schack wieder bevorzugt.

†††) Gedruckt 1635. Schon früher (1630) erschien dieses Stück, aber in verkürzter Fassung unter dem Autornamen Luys Alvarez. Niemand kennt diesen. Wohl möglich, daß es ein Pseudonym Calderons ist. Oder liegt hier überhaupt ein Betrug vor? — Uebersetzt von Malsburg.

*†) Gedruckt 1652, wahrscheinlich um 1631 geschrieben. Uebers. von Malsburg.

**†) Wahrscheinlich vor 1632 geschrieben. Uebersetzt von Schlegel.

***†) Gedruckt 1662. Uebersetzt im Supplementband zu Gries.

†*) Gedruckt 1662.

††*) Gedruckt 1657. Wahrscheinlich aber vor 1650 geschrieben. Uebersetzt von Gries.

Wasser) und Mañanas de Abril y de Mayo*) (April und Maimorgen) sich den Alarcon'schen Charakterlustspielen nähern. No hay burlas con el amor**) (Mit der Liebe ist nicht zu spaßen) und El astrologo fingido***) (Der verstellte Sterndeuter) fallen bereits in's Possenhafte und in Cefalo y Pocris liegt eine burleske Travestie eines eigenen Lustspiels des Dichters Celos aun del aire, (Auch leere Eifersucht tödtet) vor.

In seinen mythologischen Festspielen war Calderon die Aufgabe gestellt, dem auf Entfaltung sinnvoller Pracht gerichteten Hange seines kunstverständigen Königs zu genügen. Er hat diese Gattung von Spielen geadelt und das Höchste geleistet, was bis jetzt darin erreicht worden ist. Zu berücksichtigen wird man dabei haben, daß die Gebildeten damals in der Mythologie eben so zu Hause waren, wie nur immer in der biblischen oder Heiligengeschichte. Hier, wo sich der Dichter dem Fluge seiner Phantasie frei überlassen durfte, konnte er alle Kräfte seines glänzenden poetischen Geistes in sinnreichem Spiele entfalten. Inzwischen wird man sich nicht wundern, daß grade die hierher gehörenden Dichtungen von ungleichstem Werthe sind. Zu den vorzüglichsten gehören: El mayor encanto Amor†) (Ueber allen Zaubern Liebe!), Ni Amor se libra de Amor††) (Selbst Amor muß der Liebe erliegen), das schon erwähnte Zelos aun del aire matan, El monstruo de los jardines†††) (Das Wunder der Gärten) und die sich schon der Oper nähernden Eco y Narciso*†)

*) Vor 1644 geschrieben, da Königin Isabella darin als noch lebend erwähnt ist, die in diesem Jahre starb.

**) Muß vor 1672 entstanden sein, da Molière's femmes savantes eine Nachahmung ist.

***) 1633 gedruckt, gilt für das älteste Stück des Dichters. Thom. Corneille brachte es 1651 als Le feint astrologue auf die franz. Bühne.

†) 1637 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Behandelt das Abenteuer des Odysseus mit Circe in romantischem Geiste. Nicht nur Homer, auch Tasso und Bojardo sind im Einzelnen benutzt.

††) 1664 gedruckt, behandelt das Märchen von Amor und Psyche.

†††) Gedruckt 1672. Uebersetzt von Malsburg. Behandelt nach Ovid das Liebesabenteuer Achills mit Deidamia.

*†) Gedruckt 1672.

und La purpura de la rosa*), in welchem Alles gesungen worden sein soll.

Was man auch gegen Calderon einwerfen, und wie überlegen ihm insbesondere Lope de Vega an quellender Erpfindungskraft, an Leichtigkeit und Natürlichkeit, sowie an einfacher Größe und schlagender Kürze des Ausdrucks sein möchte, immer wird ihm die erste Stelle unter den Dramatikern Spaniens, immer wird ihm eine Stelle neben den größten Dichtern aller anderen Nationen gebühren.

VII.

Zeitgenossen Calderons. Sinken und Verfall des nationalen Dramas.

Zustand zu Philipps IV. Zeit. — Die noch übrigen Dichter dieser Periode. — Francisco de Rojas Zorilla. — Dessen Don Garcia de Castañar. — Agustin Moreto. — Dessen El valiente justiciero und El desden con el desden. — Coello, Cubillo y Aragon, Baptista Diamonte, Juan de la Hoz, Fragoso, Leyba, Geronimo Cancer, Geronimo Cuellar, Monroy. — Die Schauspielkunst. — Zustand unter Carl II. — Sinken des Dramas. — Nachblüthe: Candamo, Cañizares, Zamora. — Verfall.

Die durch Calderon und die neben ihm aufstrebenden Dichter bewirkte Blüthe des nationalen Dramas fiel mit derjenigen der Malerei zusammen, die schon von Karl V. und seinem Nachfolger gepflegt worden und jetzt durch Männer wie Velasquez, Murillo, Alonso Cano, Zurbaran und Peredo vertreten war, zugleich aber auch mit dem immer rascher sich vollziehenden Niedergange der politischen Macht und des nationalen Wohlstands des Reichs. Schon bis 1612 hatte der niederländische Krieg über 200 Millionen Thaler verschlungen. Nicht minder trug das Anwachsen geistlicher Stiftungen zur allgemeinen Verarmung bei. Die Entvölkerung des Landes durch Auswanderungen und Ehelosigkeit hatte so überhand genommen, daß Philipp III. (um 1623) Allen, die heirathen würden, die Vorrechte des Adels auf vier Jahre und Denen, die sechs Kinder gezeugt, auf Lebenszeit zusicherte. Die unglücklich geführten Kriege

*) Aufgeführt 1659 zur Feier des Pyrenäischen Friedens. Es behandelt den Mythus von Adonis und Venus.

unter Philipp IV., die Verschwendung des Hofs und seiner Minister, die innere Mißwirthschaft mußten aber das Uebel noch steigern. Gleich wie die Niederlande hatte sich nun auch das 1580 widerrechtlich angeeignete Portugal wieder losgetrennt. An England hatte Jamaica, an Frankreich Roussillon überlassen werden müssen.

Dies kann auf's Neue beweisen, daß die Entwicklung und Blüthe, daß das Hervortreten großer Talente nicht in dem Maße von der Entwicklung des politischen und socialen Zustandes und des Nationalgeistes abhängig ist, wie man gewöhnlich meint. Gewiß ist sie aber nie ohne Bedeutung dafür gewesen. Auch der hier vorliegende Gegensatz erklärt sich zum Theil mit daraus, daß eine große Entwicklung der politischen Macht, des Nationalwohlstands, des nationalen Geistes dem jetzigen Zustand vorausgegangen waren und immer noch nachwirkten. Denn immer noch war Spanien damals eines der mächtigsten Länder, immer noch hatte es in den Fragen Europa's eine gewichtige Stimme, immer noch war sein Länderbesitz ein außerordentlich großer. Dazu mußte der Glanz, mit welchem der Hof sich umgab, und welcher von den Großen und Mächtigen des Reichs eine verschwenderische Nachahmung fand, besonders die Bewohner der Residenz eben so täuschen, wie der noch immer glänzende Besuch der Schulen, in welchen freilich jetzt nur noch eine leere Gelehrsamkeit herangebildet wurde. Auch war das Ansehen des Königthums so über jeden Zweifel, jede Anfechtung erhaben, daß eine vorurtheilsfreie Beurtheilung der Zustände des Landes fast völlig unmöglich war. „Der König — heißt es bei Ticknor*) — wurde, nur weil er König war, genau so angesehen, wie zur Zeit des heiligen Ferdinand und des Gesetzbuches der Partidas, in welchem er für den unmittelbaren Stellvertreter Gottes und wirklichen Eigenthümer aller jener Theile der Erde erklärt wurde, die er mit seiner Krone ererbt hatte." Kein Wunder, daß der einst berechtigte Stolz des nationalen Bewußtseins in jenen Zustand des Taumels gerathen war, welchen man heute mit dem Namen des Chauvinismus bezeichnet und welcher sich gegen Alles verblendete, was ihn aus seiner unseligen Täuschung sonst hätte wecken müssen.

---

*) a. a. O. II. S. 323.

Das Theater, schon lange ein Lieblingsvergnügen des Volkes, war unter dem Schutze eines ihm leidenschaftlich zuneigenden Königs zu einem der vornehmsten Anziehungspunkte der poetischen Talente geworden, und nichts hat wohl mehr dazu beigetragen, das Drama vor einem früheren, rascheren Sinken zu bewahren, als daß zwei Männer von dem Genie, der künstlerischen Größe und Würde wie Lope de Vega und Calderon, dem hierauf gerichteten Streben fast ein ganzes Jahrhundert lang in unverminderter Kraft als Maß und als Muster galten.

Die Zahl dieser Dichter gab der der vorausgegangenen Periode nichts nach. Man kann die Namen beider in dem Catalogo bibliografico y biografico del Antiguo Teatro Español desde sus origines hasta mediadas del Siglo XVIII des Don Cayetano Alberto de la Barreira y Lareida (Madrid 1860)*) nachlesen. Hier werden nur einige von ihnen hervorzuheben sein. Sie bezeichnen aber keineswegs alle einen Fortschrit der dramatischen Entwicklung. Will man doch selbst in Calderon schon ein Sinken bemerken, obschon das, was man dafür anspricht, wohl nur auf der natürlichen Ungleichheit seiner Werke beruht, wie man sie bei allen, selbst noch den größten Dichtern zu beobachten hat und zwar um so mehr, je fruchtbarer dieselben waren. Wohl lag in der Richtung, welche das Calderon'sche Drama eingeschlagen hatte, die Gefahr, in Ueberkünstelung und Formalismus zu gerathen, sehr nahe, und gewiß hat schon er, indem er manche Fehler und Schwächen seiner Vorgänger glücklich vermied, andere hierdurch weiter ausgebildet und neue angebahnt, keineswegs wird man es aber seinen Dramen als nothwendige Folge anrechnen dürfen, daß einzelne seiner Nachfolger sich mehr an seine glänzenden Irrthümer und Auswüchse, als an die unleugbaren Schönheiten und Vorzüge desselben gehalten haben. Wahrhaft große Talente, wahre künstlerische Einsicht würden gewiß nicht vorzugsweise von jenen, sondern von diesen angezogen worden sein.

Das läßt sich an zwei Dichtern erkennen, welche eben darum allen anderen hier vorangestellt werden müssen, an Rojas und an Moreto.

---

*) Auch bei Schack finden sich ausführliche Angaben.

Francisco de Rojas Zorilla*) wurde am 4. Oct. 1607 zu Toledo geboren. Er war der Sohn des Fähnrichs Francisco Perez de Rojas und der Doña Mariana de Vesga Zaballos. Ueber seinen Bildungsgang wissen wir nichts. Lope de Vega hat ihn 1630 in seinem Laurel de Apolo noch nicht mit erwähnt, wogegen ihn Montalvan nur wenige Jahre später in seinem Para todos (Huesca 1633) als berühmten Dichter bezeichnet. Vom Jahre 1635 datirt (nach Vera Tassis) der erste Einzeldruck eines Werkes von ihm. 1640 erschien zu Madrid der erste Theil einer von ihm selbst veranstalteten Ausgabe seiner Dramen, 1645 der zweite**). Ein dritter in Aussicht gestellter ist nie erschienen. Wie viele der unter seinem Namen erschienenen Einzeldrucke ihm wirklich zugehören, hat sich zur Zeit nicht ermitteln lassen. Er selbst hat gegen einzelne protestirt. Die Autos sacramentales einbegriffen, schreibt man ihm gegen 80 Stücke zu. Rojas gehörte zu den von Philipp IV., der ihn 1641 zum Ritter von St. Jago erhob***), geschätzten und begünstigten Dichtern. Als Todesjahr finde ich einzig bei Fée das Jahr 1660, ohne Angabe der Quelle bezeichnet. Andere ließen ihn bereits am 24. April 1638 durch einen Meuchelmord sterben. Fée bestätigt das Attentat, dem er jedoch nicht erlegen sei. Das Vorwort zum ersten Band seiner dramatischen Werke von 1640 beweist es allein†). —

Die Ungleichheit seiner Dramen ist so groß, daß man gesagt,

---

*) Die umfassendsten Nachrichten über ihn finden sich in der neuesten Ausgabe der Obras escogidas de Fr. d. Rojas (Madrid 1860) von Mesonero Romanos, welche den 54. Theil der Bibl. Rivadeneira bildet. Siehe auch Ochoa's Tesoro. — Charakteristiken bei Alb. Lista (a. a. O.), L. Viel Castel, Le théâtre espagnol. Revue des deux mondes 1840. — Fée, Le théâtre espagnol. Paris 1873. — Schack a. a. O. III. S. 295. Uebersetzungen bei Dohrn a. a. O. III. Theil: Entre bobos ando el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben). IV. Theil: Garcia del Castañar o del rey abajo ninguno (Außer meinem König Keiner). Dieses Stück findet sich auch bei Rapp, Span. Theater, 5. Bd., sowie bei Fée (a. a. O.).

**) Primera segunda Partes de las comedias de D. Fr. de Rojas Z. Schack a. a. O. S. 296 gibt ein Inhaltsverzeichniß. 30 Stück von ihm finden sich im 54. Bande der Bibl. Ribadeneira.

***) Fée spricht hier von 1644.

†) Siehe darüber auch Schack, Nachträge, a. a. O. I. S. 90.

es seien zwei verschiedene Dichter in ihm thätig gewesen. Dies erklärt sich theils daraus, daß er allzu sehr auf neue Wirkungen ausging, daher seine Pläne nicht selten in's Abenteuerliche ausschweifen und daß er dem Gongorismus allzu sehr huldigte. Zu den Werken dieser Art gehören No hay padre siendo rey, Los aspides de Cleopatra (Die Nattern der Cleopatra), Le cain de Cataluña, El profeta falso Mahoma, Los tres blasones de España (Die drei spanischen Wahlsprüche) und Los zelos de Rodamante, die fast sämmtlich in den 1640 und 45 erschienenen Bänden enthalten sind. Schon Calderon suchte häufig durch frappirende Behandlung und Vertheilung der Reden zu wirken. Schon bei ihm findet man bisweilen einen sehr gekünstelten Gebrauch von den Apartes gemacht, die er z. B. durch eine längere Zeilenreihe Vers für Vers in zwei Hälften brechen läßt, von denen die eine dann laut, die andere leise für sich zu sprechen ist, oder die er an zwei auf der Bühne befindliche Personen vertheilt, welche eine Zeit lang in kurz abgebrochenen Selbstgesprächen zu alterniren haben. Bisweilen ist auch die Wirkung hiervon eine für die Situation bezeichnende, zumal sich der Dichter auf die Kunst des Schauspielers verlassen durfte. Meist tritt aber das Gekünstelte ganz absichtlich daraus hervor. Besonders bei Rojas, der es auf die Spitze getrieben. Bemerkenswerth hierfür ist besonders ein Actschluß in seinem Cain de Cataluña, in welchem fünf auf der Bühne befindliche Personen in der Ergriffenheit und Spannung der Situation nicht weniger als zwei und zwanzig Apartes hintereinander wechseln, womit dann der Act auch schließt. Die langen, manchmal bis zu 250, 300, ja 360 Versen anwachsenden Erzählungen im Romanzenstyl, die so sehr aus dem dramatischen Flusse des Ganzen heraustreten, daß man sie zum Theil selbständig in die späteren Romanzensammlungen aufnehmen konnte, hat Rojas mit Calderon, Tirso und Moreto gemein. Ebenso die hierzu einen frappanten Gegensatz bildenden, aus einer längeren Reihe ganz kurzer abgebrochener Sätze bestehenden Dialoge. Doch ist auch dieses von Rojas zuweilen noch übertrieben worden, so in dem von Klein*) mitgetheilten Wechselgespräch aus Abre el ojo und einem andern zwischen der erwachen-

*) a. a. O. XI.1. S. 193.

den Progne und ihrer Schwester in Progne y Filomena. Als einen, wie es scheint, ganz neuen Effect führte Rojas die Gespräche hinter der Scene ein, z. B. in la Traicion busca el castigo, besonders aber in Entre bobos anda el juego, wo während derselben die Bühne wiederholt ganz leer bleibt; auch die Ermordung des Mendo hinter der Scene in Garcia del Castañar gehört noch hierher. Besondere Erwähnung verdient in dieser Beziehung Lo que son mugeres (Da seht ihr die Weiber!), welches Stück Ticknor wohl kaum gekannt haben kann, um sagen zu können, daß es zu den wirkungsvollsten Verwicklungsstücken des Dichters gehöre, da es vielmehr ein Versuch ist, ohne jede Verwicklung, nur durch den Contrast der Charaktere und durch geistreiches Geplauder, Interesse und Gefallen zu erregen. Indessen scheint dieser Versuch, wie sehr man auch neuerdings dieses Stück gepriesen, welches dramatisch gewiß nicht so hoch zu stellen ist, ohne größere Nachfolge geblieben zu sein.

Neben diesen durch derartige Ausschweifungen, Künsteleien und Absonderlichkeiten verunstalteten Stücken, von denen aber selbst noch die schwächsten bedeutende Züge enthalten, hat Rojas eine Reihe anderer geschrieben, welche sich durch die Reinheit und Kraft der Sprache in dem Maße auszeichnen, daß Ochoa den Dichter zu den größten Meistern derselben zählt. Zu ihnen gehört vor Allem das schon genannte: Del rey abajo ninguno o Garcia del Castañar (Außer meinem König Keiner!), ein Stück, von welchem derselbe Literarhistoriker sagt, daß es eines der vier Stücke sei, die er vor Allem retten würde, wenn den Ueberlieferungen des altspanischen Theaters der Untergang drohe, worunter er noch Calderons „Eifersucht, das größte Scheusal", Alarcons „Verdächtige Wahrheit" und Moreto's „Donna Diana" begreift. Garcia del Castañar war das populärste Stück der spanischen Bühne und verdiente es auch in vieler Beziehung zu sein. Vor allen Stücken, welche den Conflict der Unterthanstreue mit dem Gefühle der Ehre und den der Ehre mit dem Gefühle der Liebe behandeln, zeichnet es sich durch die maßvoll edle Auffassung der diesen Gefühlen zu Grunde liegenden Begriffe aus. Das warme Gefühl der Liebe überwindet hier zuletzt doch die tyrannische Forderung der kälteren Ehre, und die Ehre beugt sich nur mit Widerstreben der starren Forde-

rung der Unterthanstreue. Dabei ist das Stück trefflich gebaut. Das Gemälde ländlicher Sitten, welches den Hintergrund bildet, hat etwas Anheimelndes, und fast alle Situationen sind bei großer Natürlichkeit von einem phantasievoll poetischen Zauber umflossen. Der Held, der Sohn eines Granden, der sich einst gegen seinen König verschworen hatte, lebt, um den ihm drohenden Verfolgungen zu entgehen, mit seinem Weibe als schlichter Landmann unter dem Namen Don Garcia auf seinem reichen Landsitze Castañar. Blanca, das ist der Name seines Weibes, ist aber gleichfalls von hoher Geburt, sogar dem königlichen Hause verwandt, obwohl weder sie noch ihr Gatte es weiß. Der König, Alfonso XI., steht im Begriff, einen neuen Zug gegen die Mauren zu unternehmen, und Garcia hat durch die reichen Beisteuern, die er ihm dazu sendet, die Aufmerksamkeit desselben in hohem Grade erregt. Er will einen Mann von so edlen Gesinnungen kennen lernen, der seinem Hofe doch fern bleibt. Don Garcia wird zwar vor der ihm hierdurch drohenden Gefahr von einem Freunde gewarnt, allein, da der König mit seinem Begleiter Mendo die äußeren Zeichen, die ihm denselben kenntlich machen sollen, getauscht, so wird nun derselbe von Garcia mit diesem verwechselt, Mendo dagegen von Blanca's Schönheit auf's tiefste ergriffen. Obschon sie seinem Ungestüm feste Zurückweisung entgegenstellt, vermag er seine Leidenschaft doch nicht zu unterdrücken, sondern beschließt, nachdem er Castañar mit dem König wieder verlassen, die ihm verrathene Abwesenheit Don Garcia's zu benützen, um sich mit Gewalt in den Besitz und Genuß des schönen Weibes zu setzen. Die Umstände aber fügen es anders. Garcia kehrt, von Mendo selber gestört, früher von der nächtlichen Jagd, die ihn vom Hause entfernt halten sollte, zurück und überrascht den eben über den Balcon in dasselbe eindringenden Mendo. Im Begriffe, den frechen Bedroher seiner Ehre niederzustoßen, erkennt er denselben, ihn, seinem früheren Irrthum gemäß, jedoch für den König haltend. Sein Loyalitätsgefühl ist stärker als seine beleidigte Ehre. Er läßt die Waffe sinken und treibt seinen Beleidiger selber noch an, sich durch schleunige Flucht vor seiner Rache zu retten, während dieser in seiner plötzlichen Scheu nichts weiter als den Respect des einfachen Landmanns vor dem mächtigen Hofmanne sieht. Ein ungleich schwererer Kampf beginnt aber jetzt für den

unglücklichen Garcia Dem Begriffe seines Landes gemäß fordert die Wiederherstellung seiner Ehre den Tod seiner Gattin. Ehre und Liebe ringen mächtig in seiner Brust. Die Waffe entsinkt aber auch wieder hier seinen Händen und Blanca entflieht, um Schutz am Hofe des Königs Alfonso zu finden. Garcia wird jetzt von diesem berufen. Er trifft den König, umgeben von seinen Großen, wirft sich aber nicht ihm, sondern dem Mendo zu Füßen. Der Irrthum klärt sich nun auf. „Ha!" — schreit Garcia auf, „O Ehre, meine arme Ehre, wie bist du getäuscht worden!" Der König fragt nach dem Grunde. „Hat Euch denn Jemand beschimpft?" „Ja," erwidert Garcia, „und ich kenne auch den, der's gethan, nur daß ich ihn nicht bei dem Namen zu nennen weiß." „So bezeichnet ihn denn." Garcia geht auf Don Mendo los und flüstert ihm zu, ihm etwas draußen zu sagen zu haben, was der König nicht hören dürfe. Beide verlassen den Saal. „Wohin?" ruft der König ihm nach, „Euren Willen zu thun," erwidert ihm Garcia. Ein Schrei wird gehört. Garcia hat dem Beleidiger seiner Ehre den Dolch in die Brust gestoßen. Ruhig kehrt er zurück und erklärt sich dem König. „Möge, wenn das Gesetz es verlangt," so schließt er seinen Bericht, „dieser Arm hier dem Henker verfallen. So lange ich aber das Haupt noch erheben kann, soll mich außer meinem Könige keiner beleidigen."

Gegen den Glanz dieser Dichtung treten alle anderen Dramen des Rojas mehr oder minder zurück. Am nächsten dürfte ihr noch Casarse por vengarse (Die Heirath aus Rache) stehen. Lesage hat den Gegenstand als Novelle behandelt und seinem Gil Blas verwebt. Bei Schack ist die Inhaltsangabe zu finden*). Ein anderes Drama des Dichters: No hay padre siendo rey (Ein König kann nicht Vater sein) liegt dem Wenceslas des Rotrou zu Grunde. Es schließt wieder mit dem Siege des natürlichen Gefühls — die Vaterliebe trägt es über die starre Forderung davon, welche die Gerechtigkeit vom König erheischt. In La traicion busca el castigo (Der Verrath sucht die Rache) bildet eine Art Don Juan den Mittelpunkt des Interesses. Wie in Casarse por vengarse, spielt auch hier ein geheimer Zugang, welcher den Verkehr zweier Liebenden vermittelt,

*) a. a. O. S. 313.

eine bedeutende Rolle. Daß auf diese Weise ein Lustspielapparat zur Entwicklung eines tragischen Conflictes benutzt wird, gehört vielleicht noch zu jenen Versuchen, durch immer neue Mittel Wirkung hervorzubringen. Auch sonst hat dieses zum Theil tragisch ausgehende Stück viel lustspielartige Elemente. Es entwickelt sich ganz als solches, um plötzlich in's Tragische umzuschlagen. Da es sich nur in bürgerlichen Verhältnissen bewegt, so dürfte es vielleicht als ein früher Versuch im bürgerlichen Schauspiele angesehen werden. Dagegen sei hier Los Vandos de Verona nur wegen seiner Verwandtschaft mit Shakespeare's Romeo und Julia gedacht.

Von Rojas' Lustspielen ist fast allgemein Entra bobos anda el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben) an die Spitze gestellt worden. Es steht auf der Grenze zwischen Lustspiel und Posse und nähert sich durch die chargirte Figur des Don Lucas, eines dünkelhaften, selbstsüchtigen Gecken, der comedia de figuron. Don Lucas wird von einem hübschen jungen Vetter, den er zum Vermittler bei seiner Braut erwählt, um diese betrogen. Der Dichter läßt hier seinen Helden den alten Ehrenstandpunkt sogar vollständig aufgeben. Don Lucas glaubt sich besser als mit dem Schwerte durch die Armuth der beiden verliebten Betrüger gerächt. „Meine Rache," sagt er am Schlusse, „soll darin bestehen, daß ihr euch beide die Hand reicht. Zwar heute Nacht werdet ihr noch ein Schnippchen über mich schlagen, aber schon morgen, wenn es zum Frühstück nur noch „Caressen" gibt, der Mittagsbraten aus nichts als eitel „Treue" besteht und euer Abendbrot „die Beständigkeit" bildet, wenn ihr nur Kleider aus „Liebe" statt aus Mailänder Seide gewebt und ein Mäntelchen mit „mein Alles" gefüttert zu tragen habt, dann werdet ihr inne werden, wer der letzte von uns, welcher lacht." Eine schäbige Gesinnung, gewiß! Der Dichter will sie auch für nichts Anderes gehalten wissen. Es ist aber doch ein bedeutendes Zeichen der Zeit, daß der alte Ehrbegriff hier einmal völlig aufgegeben erscheint.

Schack gibt übrigens dem Lustspiele: Donde hay agravio no hay zelos (Beleidigung schließt die Eifersucht aus) vor diesem den Vorzug. Es wurde von Scarron zu seinem Jodelet ou le maître valet benützt. Die Intrigue ist auf Verkleidung gestellt. Don

Juan, nach Madrid zur Vermählung mit seiner ihm noch unbekannten Braut gekommen, erblickt in der Dunkelheit einen Mann von dem Balcon ihres Hauses herab steigen, was Verdacht in ihm weckt. Um das Geheimniß besser erforschen zu können, wechselt er mit seinem Diener die Kleidung. Der Unbekannte enthüllt sich jedoch als der Geliebte von Don Juans Schwester, zugleich aber auch als derjenige, welcher dessen Bruder im Duelle getödtet. Die komische Wirkung des Stücks beruht hauptsächlich auf der Rolle des Dieners, in welcher dem Grazioso eine tiefer in die Handlung eingreifende Stellung und nicht blos die conventionelle des Berathers ertheilt ist. Von den übrigen Lustspielen nenne ich noch Don Diego de noche (Don Diego bei Nacht), Abre el ojo (Oeffnet die Augen!), Obligados y ofendidos (Verpflichtet und beleidigt zugleich) und No hay amigo para amigo (Trau selbst dem Freunde nicht).

Rojas gehört zu den bedeutendsten Dramatikern Spaniens und zeichnet sich besonders durch eine gewisse über den Vorurtheilen der Zeit stehende Selbständigkeit aus. Letzteres läßt sich von dem zweiten der uns zunächst hier beschäftigenden Dichter wenigstens nicht in Bezug auf die Fabel sagen, wenn er auch jenen in der kunst- und formvollen Ausgestaltung derselben und in der tieferen psychologischen Begründung und Vertiefung der Conflicte bisweilen übertroffen hat.

Agustin Moreto y Cabaña's Leben lag trotz seiner Berühmtheit noch bis vor Kurzem im Dunkel. Erst der neueste Herausgeber der ausgewählten Dramen des Dichters, Don Luis Fernandez Guerra y Orbe hat einiges Licht darüber zu verbreiten vermocht*). Hiernach wurde Moreto am 9. April 1618 in der Kirche S. Gines zu Madrid getauft. Sein Vater, ein Italiener,

*) Comedias escogidas de D. A. Moreto y Cabaña in der Bibl. Ribadeneira. 39. Th. Madrid. Siehe hiernach auch Klein a. a. O. XI.II. S. 258. Schack a. a. O. S. 328 und Louis de Viel Castel, Revue des deux mondes 1840, p. 749. Schon 1654 erschien in Madrid eine Sammlung, Primera parte de las com. de D. A. Moreto y C., welche 12 Stücke, darunter De fuera vendrá, El desden con el desden und Trampa atalante, enthielt; ein zweiter Band 1676, Valencia, und die Verdadera tercera parte ebendaselbst 1708. Uebersetzungen bei Dohrn a. a. O. II. und III. Theil: Desden con el desden und El rey justiciero. Das letzte Stück auch bei Rapp. West, Schreyvogel, hat das erste dieser beiden Stücke frei als Donna Diana bearbeitet.

betrieb einen Kleiderhandel, der ihn zum reichen Mann gemacht. Er selbst studirte von 1634 bis 38 auf der Universität zu Alcalá de Henáres. In dem 1637 gedruckten Astrologo fingido des Calderon wird sein Lindo Don Diego schon rühmend erwähnt. Wenn ihm, wie wohl gesagt wird, die Comedia El premio de la misma pena wirklich gehören sollte, so müßte sie schon im Alter von 14 bis 15 Jahren von ihm gedichtet worden sein. Nur von einigen seiner Dramen läßt sich die Entstehungszeit näher bestimmen. Die Zahl derselben schätzt man zwischen 60 bis 80. Es scheint daß Moreto längere Zeit in Madrid, später aber in Toledo gelebt hat. 1649 wird er noch als Mitglied der Academia de Madrid erwähnt. In die Dienste des Cardinals Moscoso y Sandoval getreten, wurde er 1659 zum Vorsteher des von diesem gegründeten Hospitals de refugio ernannt. Nach den Biographen des Cardinals, dem Mönche Antonio de Jesus Maria, soll er*), wie Ochoa in seinem Tesoro berichtet, „dem Beifall, den ihm verdientermaßen das Theater gezollt, nun völlig entsagt und seine Feder nur noch dem Dienste Gottes gewidmet" haben. Doch wird andererseits behauptet, daß er noch immer Comedias geschrieben habe. Die Angabe Kleins, daß zu ihnen auch El lindo Don Diego gehöre, ist nach dem oben Gesagten aber unrichtig**). Jedenfalls schrieb er noch Heiligenspiele, da er durch den Tod an der Beendigung der Santa Rosa del Perú behindert wurde. Er starb am 28. Oct. 1669 zu Toledo, wo er in der Kirche des heiligen Johannes des Täufers begraben ward, und hinterließ sein ganzes Vermögen den Armen. In seinem Testamente fand sich die befremdende Clausel, daß seinem Körper ein unehrliches Begräbniß auf dem Acker der Erhenkten zu geben sei, was aber die Testamentsvollstrecker, sein Bruder Julian Moreto und der Pfarrer der gedachten Kirche, der Licentiat Franc. Carrasco Maria, nicht zugaben. Man hat aus jener Bestimmung geschlossen, daß der Dichter sich von einer geheimen Blutschuld bedrückt fühlte und ihm sogar darauf hin die Ermordung des von Lope de Vega gefeierten Dichters Baltasar Elisio de Medinella

*) In der Chronik des Cardinals Balthasar Moscoso, Madrid 1680.

**) Dies wird wohl auch mit der Behauptung des Don Joaquin Manuel de Alva der Fall sein, daß Moreto überhaupt weder im Dienste des Cardinals gestanden, noch Vorsteher jener Brüderschaft gewesen sei.

zuschreiben wollen. Lope de Vega sagt in der Elegie auf des letzteren Tod, daß er das Schwert „Genetzt von Deinem Blut und meinen Thränen" gesehen und Moreto, der ebenfalls dieses Ereignisses in zwei seiner Dramen gedenkt, weist sogar auf den berühmten Waffenschmied Toro in Toledo als Denjenigen hin, von dem die Waffe gekauft worden sei. Der Mörder ist jedoch niemals entdeckt worden. Durch die Auffindung des Geburtsjahres Moreto's sei nun, nach Adolf Wolf, jener Verdacht, der ohnedies nichts Wahrscheinliches hatte, als widerlegt zu betrachten**).

Moreto hat nicht sowohl seine Stoffe, als seine Ideen, sowie einzelne Motive, Intriguen, Situationen und Charaktere den Arbeiten seiner Vorgänger entlehnt und zwar in noch viel größerem Umfange als Calderon. Gleichwohl besaß er große Erfindungskraft. Man braucht, um sich des zu versichern, nur sein Desden con el desden (Trotz wider Trotz; unter dem Namen Donna Diana allgemeiner bekannt); mit Lope's Los milagros de desprecio zu vergleichen. Es gehörte fast kaum mehr Erfindung dazu, aus derselben Idee eine so ganz verschiedene Gestaltung zu entwickeln, als wenn er es ganz unabhängig von diesem Stücke gedichtet hätte. Ueberdies hat er in seinem La confusion de un jardin (Die Wirrsal eines Gartens) den Beweis geliefert, daß er eine Intrigue auch selbständig zu erfinden im Stande war und es scheint, daß er in der Verwicklung derselben all seine Vorgänger zu überbieten gesucht habe. Andererseits hat man dem Dichter auch schlimmere Dinge noch vorgeworfen. So sagt schon Ochoa von El valiente justiciero, daß dieses Drama an dem Fehler leide, ein scandalöses Plagiat des Lope'schen Stückes: El infanzon de Illescas zu sein***). Nach Schack würde Moreto in seinem La ocasion hace al ladron (Gelegenheit macht Diebe) das Sprichwort gleich selber in Anwendung gebracht haben, da er ihn beschuldigt,

*) Im Supplementbande zu Ticknor's Geschichte der schönen Literatur in Spanien (Leipzig 1867), S. 127.

**) Insofern nämlich Medinella 1620 ermordet wurde, womit freilich in Widerspruch steht, daß Ochoa Medinella als Freund Moreto's bezeichnet.

***) Hartzenbusch schreibt das letzte Stück dem Tirso de Molina zu. Schack bestätigt das Urtheil Ochoa's, und wenn dieser wenigstens einräumt, daß Moreto das Vorbild übertroffen habe, erklärt er es für eine abgeschwächte Copie. Schack geräth hierbei aber mit seinem früheren Lobe des Moreto'schen Stückes in Widerspruch.

mindestens zwei Drittheile der Tirso'schen Villana de Ballecas beibehalten und ihnen nur ein anderes Drittel zugefügt, sowie den Scenengang etwas verändert zu haben. Indessen würde man zur gerechten Beurtheilung dieser und ähnlicher Fragen mindestens wissen müssen, ob Moreto derartige Stücke ausschließlich für die seinigen ausgab. Dagegen erscheint die Anklage Kleins, Moreto habe, wie neuerlich Scribe, eine förmliche Commandite für Mitarbeiter an Komödien gegründet, doch wohl zu weitgehend. Die meisten seiner Beurtheiler kommen wenigstens darin überein, daß, wieviel auch Moreto seinen Vorgängern genommen, er sie doch in fast jedem einzelnen Falle weit übertroffen habe. Wenn dies bei der Verschiedenheit des Werths seiner Stücke auch zu viel gesagt scheint, so ist doch so viel gewiß, daß er auf diese Weise Lope's Milagros del desprecio, De cuando acá nos vino und El infanzon de Illescas mit seinen Nachbildungen von der spanischen Bühne verdrängte.

Moreto's Stärke lag gewiß nicht im Trauerspiele. Es gibt nur ein einziges von den ihm zugeschriebenen Dramen dieser Art, welchem in der Schätzung der Kenner ein höherer Rang eingeräumt wird, nach meiner Meinung vielleicht selbst noch ein zu hoher: El valiente justiciero (Der ritterliche Richter)*). Abgesehen von der Uebereinstimmung mit El infanzon de Illescas erinnert es noch an Motive in Fuente Ovejuno, Novias de Hornachuelos und El rey Don Pedro in Madrid. Klein weist mit Recht auch noch auf eine gewisse Analogie mit Tirso's Don Juan Tenorio hin. Perejil, der dann der Leporello Tello's sein würde, bildet, nach meinem Dafürhalten, die schwächste Seite des Stücks. Er ist ein überaus aufdringlicher und dabei unbedeutender Geselle. Wogegen alle Scenen des Königs (Pedro der Grausame) von außerordentlicher dramatischer Kraft sind. Sowohl dessen Charakter wie der Tello's sind von trefflicher Zeichnung. Der ungeheure Erfolg dieses Dramas erklärt sich aber nicht nur aus seinen unleugbaren Vorzügen, sondern auch daraus, daß das Königthum hier im ritterlichsten Glanze für das Volksinteresse

*) Die verschiedenen Titel, unter denen diese Dichtung erschien, lassen wohl auf unberechtigte Ausgaben schließen. Sie lauten: El rico hombre de Alcalá; El Rey valiente y justiciero; Admirable refundicion de ensayos diferentes.

gegen den Vasallenübermuth auftritt, wozu noch die Wirkung des eingemischten Uebernatürlichen kommt.

Von den übrigen tragischen Stücken verdient noch Como se vengan los nobles (Wie Edle sich rächen) Hervorhebung. Es liegt ihm Lope's Testimonio vengado zu Grunde.

Von den Lustspielen nimmt zweifellos Desden con el desden den obersten Platz ein, ja es wird allgemein nicht nur für das erste Lustspiel des spanischen Theaters, sondern für eines der besten Lustspiele der ganzen modernen Bühne erklärt. Insbesondere hat es sich auf dem deutschen Theater vollkommen eingebürgert und gilt hier für einen der Prüfsteine der höheren Schauspielkunst. Daher auch sein Inhalt als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf. Der Vergleich mit dem Lope'schen Urbild ist dadurch erleichtert, daß von Dohrn die Uebersetzung beider Stücke neben einander zum Abdruck gebracht worden ist*). Außerdem spielen noch Motive aus Lope's La hermosa fea und aus Tirso's Zelos con zelos se curan herein. Die Vorzüge des Moreto'schen Stücks beruhen darauf, daß er das Motiv in eine höhere gesellschaftliche Sphäre gehoben, hierdurch die Charaktere veredelt und, wie überhaupt das ganze Problem, psychologisch vertieft hat. Er hat den rein menschlichen Kern des letzteren so glücklich herausgeschält, daß es von allen spanischen Lustspielen unserer heutigen Lebensauffassung am nächsten steht. Durch die Ausscheidung oder Zurückdrängung des Nebensächlichen hat er überdies der Handlung einheitliches Interesse, ununterbrochenen Fluß und stetig wachsende Spannung verliehen. Dabei ist der Vortrag von höchster Feinheit, voll Geist, Leben und Witz und die Charakteristik frei von allem Conventionellen, was besonders der Rolle des Gracioso zu Gute kommt.

Moreto hat kein zweites Lustspiel in diesem hohen Stile geschrieben. Von einer gewissen Feinheit ist aber noch die von der Entretenida des Cervantes und von Tirso's El castigo del penséque angeregte Comedia: El parecido en la corte (Der Doppelgänger in der Residenz), obschon die Voraussetzung etwas gesucht ist. Ein junger Mann, der in Folge eines Zweikampfs nach Madrid geflüchtet, wird hier von einem alten Herrn festgehalten, der ihn, getäuscht

*) a. a. O. II. Thl.

von einer überraschenden Aehnlichkeit, für seinen seit Jahren abwesenden und nun zurückerwarteten Sohn hält. Jener geht seiner Sicherheit wegen auf diese Täuschung ein, indem er, um sie aufrecht erhalten zu können, vorgibt, in Folge einer schweren Krankheit sein Gedächtniß verloren zu haben. Er verliebt sich aber im Hause des Alten in dessen blühende Tochter, die ihn ebenfalls arglos für ihren Bruder hält und ihm eine Zärtlichkeit und Vertraulichkeit entgegenbringt, mit welcher die Liebe sich ahnungslos in ihr Herz schmeichelt. Dies verleidet ihm nun seine Maske, die er aber doch nicht zu lüften den Muth hat. Die hieraus entspringenden komischen Herzensconflicte sind vom Dichter mit großer Zartheit und Feinheit behandelt.

Die übrigen Lustspiele gehören entweder der Comedia de figuron oder doch einem etwas derberen Genre an. Letzteres wird am auffälligsten in dem, Lope's Mayor imposible nachgebildeten No puede ser guardar una muger (Ein Weib ist nicht zu bewahren), in welchem der dort in Hofkreisen spielende Conflict von ihm in die bürgerliche Sphäre verlegt worden ist. Hierher gehört ferner das leichte, aber überaus lustige Spiel: Trampa adelante (Trug über Trug), sowie De fuera viendra qui en de casa nos echara (Die gewaltsame Ausquartierung), wohl auch als comedia graciosá bezeichnet. Es handelt sich hier um eine alte Kokette, welcher ein junger Cavalier den Hof macht, um ein Verhältniß mit ihrer hübschen Nichte zu unterhalten. Das Muster der als Comedia de figuron bezeichneten Gattung aber ist El lindo Don Diego (der feine Don Diego), dessen komischer Held die fein chargirte Figur eines Stutzers aus der Provinz ist, der, sich mit einer reichen Erbin zu vermählen, in die Hauptstadt kommt, sich aber hier durch seine lächerliche Eitelkeit verführen läßt, in die ihm von einem begünstigten Nebenbuhler gestellte Falle und hierdurch der schönen Erbin verlustig zu gehen. Auch El Marques de Cigarral, eine Art Don Ranudo de Colibrados, gehört noch hierher.

Obschon Moreto Calderon außerordentlich hochschätzte und vieles von dessen Kunst in sich aufnahm, hat er sich doch, wie mir scheint, mit noch größerer Vorliebe an Lope de Vega angeschlossen, dem er auch die meisten seiner Motive entnahm. Obschon er von dem Estilo culto zu sehr beeinflußt war, um diesen in seiner Leichtigkeit und Natürlichkeit erreichen zu können, so glaube ich doch,

daß seine Bedeutung hauptsächlich darin liegt, die höhere Kunst Calderons mit den natürlichen Vorzügen Lope de Vega's verbunden zu haben. Von den übrigen Dramatikern der Periode mögen noch folgende hier eine Stelle finden *).

Antonio Coello, bereits 1652 im Dienste des Herzogs Albuquerque und in dessen Hause zu Madrid gestorben, ist der Dichter des auch wohl fälschlich dem Könige Philipp IV., der ihn begünstigte, zugeschriebenen Dramas: Dar la vida por su dama o el conde de Sex. (Das Leben für seine Dame oder der Graf Essex) **). Seine Autorschaft ist durch eine Handschrift der Bibliothek des Herzogs von Ossuna jetzt ganz außer Zweifel gestellt. Es war dieses Schauspiel, welches Lessing zuerst in Deutschland veranlaßte, auf das Drama der Spanier hinzuweisen, was ihm für uns eine Bedeutung verleiht, die es wohl sonst kaum verdient. Schack lobt dagegen mehrere andere Stücke des Dichters: Tambien la afrenta es veneno (Auch die Schmach ist ein Gift) und El Catalan Serralonga. — La Baltasara behandelt die Geschichte dieser gefeierten Schauspielerin, die mitten in ihrem Triumph auf den Brettern den Entschluß faßte, sich als Einsiedlerin einem frommen Leben zu weihen.

Alvaro Cubillo de Aragon war schon 1625 als Bühnenschriftsteller thätig. In einem 1654 veröffentlichten Werke El enano de las musas, comedias y obras diversas (Madrid) berühmt er sich, bereits 100 comedias geschrieben zu haben. Er besaß kein bedeutendes, wohl aber ein beachtenswerthes Talent und zeichnete sich besonders durch Zartheit der Empfindung aus. Für seine besten Werke gelten: La perfecta casada (Die vollkommene Frau), Las muñecas de Marcela (Die Armbänder Marcella's) und El Amor como ha de ser (Die Liebe wie sie sein muß).

Juan Bautista Diamonte, 1626 zu Madrid geboren, blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der erste Band seiner Comedias erschien 1670 zu Madrid. Seine Berühmtheit verdankt er hauptsächlich seinem El honrador de su padre (Der Ehrenretter seines Vaters), welcher von Voltaire für eines der Vorbilder des Corneille'schen Cid gehalten worden ist. Diese Annahme wurde aber

*) Eine Sammlung der Werke der hierher gehörenden Dichter (Fragoso, Leyba, Cubillo u. A.) in Colec. gen. d. comed. escog. Madrid 1826.

**) Es ist im 31. Bande der diferentes comedias 1637 enthalten.

wieder bekämpft und, wie es scheint, mit genügendem Recht*). Diamonte's Honrador verdrängte übrigens das Guillen de Castro'sche Drama nicht von der spanischen Bühne. Dagegen hatte seine Judia de Toledo, trotz Lope's Paces de los Reyes, großen Erfolg.

Juan de la Hoz Mota, 1620 in Madrid geboren, wurde 1653 zum Ritter von St. Jago erhoben, erhielt später die Stelle des Regidors von Burgos, woher seine Familie stammte, um endlich bis zum Range eines Präsidenten des Vermögensraths von Castilien empor zu steigen. Noch 1708 hat er nachweislich gedichtet. Zu seiner Zeit galt El castigo de miseria (Die Strafe des Geizes) für sein bestes Stück. Louis du Viel Castel, und nach ihm Schack, stellt aber doch Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, welches den Freimuth eines königlichen Beamten verherrlicht, ungleich höher.

Obschon von Geburt Portugiese, hat doch der noch sehr jung nach Madrid übersiedelte Juan de Matos Fragoso als spanischer Dramatiker großen Ruhm erworben. Er folgte dem Beispiele Calderons und Moreto's, indem er die Ideen zu seinen Stücken fremden Vorbildern entlehnte. Sein berühmtestes Werk war das dem Lope nachgebildete: El villano en su ricon. Schack hebt besonders La cosaria catalana (Die catalonische Freibeuterin) und El imposible mas facil (Auch das Unmögliche ist leicht)**) hervor. Es existiren wohl noch an 50 Stücke von ihm.

Francisco de Leyba ahmte in seinen Lustspielen nicht ohne Geschmack Calderon nach; am glücklichsten vielleicht in El honor es lo primero (Ehre vor Allem) und La dama presidente (Die Frau Präsidentin).

In der Burleske erlangte Geronimo Cancer y Velasco große Beliebtheit. Ausgezeichnet durch Lustigkeit sind unter Anderen seine parodistischen Possenspiele: La muerte de Baldovinos; Los mocedados del Cid und Dineros son calidad.

---

*) Siehe hierüber unter Anderen Fée, a. a. O. Puibusque, a. a. O. Hyppolyte Lucas, Documents relatifs à l'histoire du Cid, Paris 1860. Antoine de la Tour, L'Espagne religieuse et liter., II. Paris 1863.

**) Ein erster Band seiner Comedias erschien Madrid 1658. Siehe Schack III. S. 358. Eine Ausgabe seiner Obras erschien Madrid 1761.

Eines der interessantesten Stücke der spanischen Bühne El pastelero de Madrigal, über welches Viel Castel*) ausführlich berichtet hat und das die Geschichte eines jungen Pastetenbäckers behandelt, welcher, gestützt auf die Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht bei Alcazar in Gefangenschaft gerathenen Prinzen Sebastian, sich für denselben ausgab, wird von Schack, auf Grund eines alten Drucks, dem Geronimo Cuellar, einem Dichter zugeschrieben, der hoch in der Gunst Philipps IV. stand, 1650 von diesem zum Ritter von St. Jago und später zum Secretär der militärischen Angelegenheiten ernannt worden ist.

Den Dichtungen Rojas' verwandt sind ferner die Dramen des Christoval Monroy. Wie jener sucht auch er sein Publicum durch das Außergewöhnliche seiner Erfindungen zu interessiren. Nicht selten liegt bei ihm aber der Reiz in der Darstellung des Häßlichen. Er hat sich hierin in Las mocedades del duque du Ossuna (Die Jugendstreiche des Herzogs Ossuna), welches schon 1627 durch Mayret's Galanteries du Duc d'Ossune auf die französische Bühne kam und in Lo que puede el desengano (Was die Enttäuschung vermag), welches das Räuberleben romantisch verherrlicht, Genüge gethan. Noch viele Stücke sind, wie man bei Schack nachlesen kann, von ihm erhalten geblieben.

Außer ihm seien hier nur noch die Gebrüder Figueroa y Cordoba, Fernando de Zarate, Juan de Zabaleta (der Chronist Philipps IV.), Juan Velez de Guevara (der Sohn des früher erwähnten Luis Velez), Diego Jimenes Enciso und der Graf von Villamediana, Don Juan de Tarsis y Peralta, letzterer schon wegen der glänzenden Rolle genannt, die er am Hofe Philipps IV. doch noch zur Zeit Lope de Vega's gespielt**). Er wurde 1621 in seinem Wagen ermordet, was Veranlassung zu der Sage gab, daß er der Eifersucht seines Königs zum Opfer gefallen sei. Dies ist jedoch neuerdings von Hartzenbusch aufgeklärt und berichtigt worden. (Klein hält es dagegen noch aufrecht.) Auch an dramatischen Dichterinnen fehlte es nicht. Berühmt waren Ana Caro und die mexikanische Nonne Juana

*) a. a. O. III. S. 366.

**) Berühmt sind seine Liebeslieder. Seine dramatischen Dichtungen sind in seinen in Madrid 1629 erschienenen Obras poeticas enthalten.

Juez de la Cruz. Bouterwek rühmt von letzterer besonders das Auto: El divino Narciso*).

So lange das Drama noch blühte, welches, wie wir besonders bei Calderon sahen, der noch am Rande des Grabes zu einer Veröffentlichung seiner Comedias durch den Druck gebeten werden mußte, damals nur für die Bühne geschrieben ward, fehlte es nicht an bedeutenden Darstellern. Viele der früher Genannten ragten in diese Periode herein. Unter den neuen aber glänzten vor Allen: Sebastian de Prado und Alonso de Olmeda, welche auch in Paris große Bewunderung erregten. Letzterer trat später in den geistlichen Stand. Sowie ferner: die Brüder Torrella, welche noch überdies durch ihre überraschende Aehnlichkeit sehr interessirten (auf sie mochten Stücke wie Lope's Palacio de Confusa berechnet sein), Juan Rana, der vorzüglichste Komiker unter Philipp III. und IV., Morales und Josef Vaca, Bartolomé Romero, Perez, Francisco Lopez u. A.

Von Frauen ist zugleich die berühmteste und wegen ihres freien Lebens berüchtigtste: Maria Calderon, zeitweilig auch die Geliebte Philipps IV. Aus diesem Verhältniß ging der zweite Don Juan d'Austria hervor, der mit dem ersten nur den Namen, nicht aber die glänzenden Eigenschaften theilte. Maria Calderon trat bald nach der Geburt dieses Sohnes (1629), wie, um ein altes Sprichwort zu Ehren zu bringen, in ein Kloster, welchem sie später und, sowie es heißt, allgemein geachtet, als Aebtissin vorstand. Dunkler ist die Geschichte der Barbara Coronel, welche sich fast nur in Männerkleidern und zu Pferde auf den Straßen zeigte. Sie war verdächtig ihren Gatten (den Schauspieler Vaca?, denn mit diesem soll sie verheirathet gewesen sein) ermordet zu haben. Einen glänzenderen Leumund hinterließ Francisca Bezon, von welcher es heißt, daß sie die Tochter des berühmtesten und edelsten aller Dichter gewesen sei. Schack fragt, ob Calderon's? Lope de Vega kann ihres Alters wegen wohl kaum hier gemeint sein, da sie 1669 in Paris noch als jugendliche Liebhaberin glänzte. Ana, Feliciana und Micaela de Andrade, die drei Gra-

*) In Poemas de la unica poetica americana Soror Juana Iñez de la Cruz, III. edic. Barcelona 1691.

zien genannt, waren sowohl als Schauspielerinnen, wie als Sängerinnen berühmt. In Clara Comacho erneuerte sich jene wunderbare in der Baltasara gefeierte Erscheinung. Auch sie wurde bei der Darstellung eines Auto plötzlich von solcher Andacht ergriffen, daß sie der Welt zu entsagen beschloß. Ihnen reihen sich Ana de Berios, Manuela Escamilla, Maria de los Reyes, Josefa Morales u. A. an.

Calderon, welcher fast alle der vorgenannten Dichter überlebte, sollte auch noch das nationale Drama selbst mitten in seinen Triumphen dem Verfalle zuneigen sehen. Zwei Stellen, die sich in den Comedias des Moreto befinden, lassen deutlich erkennen, wie früh sich dieser Umschwung vollzog. Im Lustspiele: No puede ser guardar una muger lesen wir noch:

„Wo ist das Genie, dem unser König nicht ein glückliches Leben bereitete? Wo der Schriftsteller von Ruf, der seiner Wohlthaten nicht theilhaftig wurde? Villahermosa, Gongora, Mesa y Encina, Mendoza und wie viele Andere haben nicht seine Großmuth erprobt? Bedarf es noch anderer Beispiele? War der Graf von Villamediana nicht ein ebenso großer Poet,, als mächtiger Herr? Haben andere Große der Dichtkunst nicht gleichfalls gehuldigt? Erfahren wir es nicht noch heute? Ist es nicht einer der erlauchtesten Männer, der, nachdem er durch seinen Muth den Beifall von ganz Spanien erworben, in der Dichtung in solcher Weise hervorragt, daß seine Sonette, daß die Erhabenheit ihrer Gedanken ganz Madrid mit Bewunderung erfüllen?

Wie contrastirt mit dieser, gewiß noch sehr früh geschriebenen Stelle (da Calderon's keine Erwähnung geschieht), eine andere aus Moreto's La ocasion hace al ladron:

Don Manuel: Man gibt jetzt nur wenig Neues. Kaum daß von Zeit zu Zeit im Auftrage des Hofes ein neues Stück eines Dichters erscheint, der freilich Allem, was er schreibt, den Stempel der Neuheit und Ueberlegenheit aufdrückt, so daß man glauben möchte, er übertreffe sich jedesmal selbst.

Don Pedro: Ihr meint ohne Zweifel Calderon?

Don Manuel: Welch Anderer vermöchte auch die Bewunderung aller Männer von Geist in solchem Grade zu fesseln?

Don Pedro: Doch erfreut sich diese Art des Talents nicht mehr der früheren Gunst.

Don Manuel: Daher sich auch jetzt nur Wenige dieser edlen Beschäftigung mit der Hingebung widmen, welche sie fordert. Wie anders belohnte dagegen das Alterthum solche Talente!

Don Pedro: Der Kaiser Antoninus gab dem Opimius zweitausend Thaler für jeden Vers, den er ihm schrieb. Virgil war der Günstling des Augustus, der ihn öffentlich an seine Seite zog.

Don Manuel: Gratianus schätzte den Dichter Antonius so hoch, daß er ihn sogar zum Consul erhob. Nicht minder ehrte Alexander den Pindaros, welchem er goldene Standbilder errichten ließ. Darum sehen wir aber auch in jenen vergangenen Jahrhunderten so viele Geister zu unsterblichem Ruhme gelangen. Seltsamer Wechsel der Zeiten! Ist's möglich, daß das, was einst als göttliche Gabe verehrt wurde, heute fast zu einem Gegenstande der Geringschätzung herabsinken konnte?

Da Moreto 1669 starb und in der letzten Zeit nicht mehr in Madrid lebte, so muß die Stelle schon lange vor Calderons Tode, wahrscheinlich aber auch noch vor dem Tode Philipps IV. geschrieben sein.

Schon die Unterbrechung, welche das Theater in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erfuhr, mochte der Entwicklung desselben einen Stoß gegeben haben, von dem es sich umsoweniger ganz erholen konnte, als Philipp IV. demselben wohl kaum die frühere Theilnahme ganz wieder zuwendete, was schon daraus erhellt, daß Calderon von 1652—62 sich viel in Toledo aufgehalten zu haben scheint. Unter Carl II. 1665—1700 sank das Ansehen des Landes, der Nationalgeist, der Wohlstand immer mehr. Der Handel ging allmählich ganz auf die Niederländer über, die blühendsten Städte entvölkerten sich. Soll doch Sevilla auf das Viertel seiner früheren Einwohnerzahl herabgesunken sein. Die Steuerkraft war auf das Höchste gespannt, die Münze verschlechtert, gleichwohl der Schatz immer leer, die Zeughäuser ebenfalls, die Festungen ganz in Verfall, die nördlichen Provinzen der französischen Invasion preisgegeben, Westindien von Seeräubern geplündert. Daneben entsittlichte der religiöse Fanatismus auch das Volk immer mehr. Als Karl II. zu seiner Vermählung (1680) ein Autodafé wünschte, errichteten die Handwerker von Madrid freiwillig und auf ihre Kosten die Schaubühne. 85 Granden schrieben sich als Familiares der Inquisition dabei ein und der König zündete mit eigener Hand den Scheiterhaufen an, auf welchem 21 Unglückliche der allgemeinen Festfreude zum Opfer fielen.

Große neue Talente würden dem alten Stamme sicher noch immer neue Triebe und eine neue Blüthe abzugewinnen im Stande gewesen sein. Doch, sei es nun, daß, wie Moreto zu glauben scheint, die dichterischen Talente sich vom Theater abzuwenden begannen, oder es überhaupt keine neuen, entwicklungsfähigen dramatischen

Talente mehr gab — jedenfalls ist es Thatsache, daß unter den vielen Dichtern, die sich von hier an bis zum Schluß des Jahrhunderts dem Theater zuwendeten, nur noch einige wenige im Anschluß an das nationale Drama eine beschränkte Bedeutung erlangten, nämlich Candamo, Zamora und Cañizares, denen sich etwa noch die etwas früheren Juan de Vera y Villaroel und Melchor Fernandez de Leon anfügen lassen.

Francisco Bances Candamo wurde 1662 zu Sabugo geboren. Er genoß eine sorgfältige Erziehung, kam an den Hof, bekleidete mehrere wichtige Stellen in der Finanzverwaltung, fiel dann in Ungnade und starb am 8. Sept. 1709 in sehr ärmlichen Umständen. 1722 erschienen von ihm 2 Bände seiner Comedias*). Sein berühmtestes Stück ist Por su rey y por su dama! (Für Geliebte und König!) Es lehnt sich an das geschichtliche Ereigniß der Eroberung von Amiens an. Der Held, Porto Carero, welcher nach Candamo's Darstellung in Liebe für die Tochter eines Beamten der Stadt Amiens erglüht ist, wird hierdurch zur Eroberung dieses Platzes bewogen. Kriegerische Begeisterung und Galanterie beseelen Handlung und Sprache. Ticknor hebt außerdem La restauracion de Breda (Die Wiedereroberung Breda's) hervor; Schack: El duelo contro su dama (Der Zweikampf mit der Geliebten) und El esclavo en grillos d'oro (Goldene Fesseln). Die Stücke Candamo's lassen erkennen, daß damals immer noch Vor- und Zwischenspiele üblich waren, da diese bei einigen seiner Stücke in festen Zusammenhang mit ihnen gebracht erscheinen. Candamo gehörte ferner zu denjenigen Dichtern, welche die Zarzuelas besonders pflegten, die jetzt mehr und mehr in Aufnahme kamen. Er entnahm die Stoffe zu ihnen hauptsächlich der Mythologie, wodurch er den Uebergang zu den italienischen Singspielen und Opern vorbereitete.

Eine andere Gattung von Stücken, die jetzt immer mehr in die Mode kam, aber dabei von der ursprünglichen Höhe herabglitt, die comedias de figuron, wurden besonders von den beiden anderen der hier in Rede stehenden Dichter bevorzugt.

*) D. Fr. Bances Candamo, Poesias comicas. Obras postumas, Madrid. 1722. 2 Bde. S. Schack III. S. 423.

José de Cañizares wurde 1676 in Madrid geboren, wo er auch 1750 starb, nachdem er mehr als 50 Jahre für die Bühne und lange mit großem Erfolge geschrieben hatte, da er schon 1690 mit seinem ersten Stücke hervorgetreten sein soll. Mehr als 70 Stücke sind von ihm erhalten geblieben. Es erschienen von ihnen 2 Bände in Auswahl. Obschon von großem Talent, fehlte es ihm doch an wahrer künstlerischer Begeisterung. Er lehnte sich meist an das alte nationale Drama an, gab aber später auch gelegentlich dem Einflusse der französischen Tragödie nach z. B. in seinem El sacrificio de Ifigenia. Für seine besten Stücke gelten El Picarillo en España (Der Schelm in Spanien) und Domine Lucas, beide der comedia de figuron angehörend. Das letzte hat aber nichts mit dem Lope'schen Stück gleichen Namens gemein. Im feineren Lustspiel hebt Schack: De los hechizos de Amor la musica es el mayor (Die Musik, der größte Zauber der Liebe) hervor.

Ein höheres Streben wohnte Antonio de Zamora inne, von welchem man glaubt, daß er früher Schauspieler gewesen sei. Unter Philipp V. bekleidete er die Stelle eines Kammerherrn. Er scheint seine dramatische Laufbahn schon vor 1700 begonnen zu haben und starb 1722. In dem ersten Theil seiner in diesem Jahre erschienenen Comedias*) klagt er über den Verfall des Theaters und bekennt sich zu einem bewundernden Nachahmer Calderons. In der lebendigen Auffassung des Lebens wetteifert er mit Cañizares. Sein berühmtestes Lustspiel ist El hechizado por fuerza (Die gewaltsame Verzauberung). Auch die dramatischen Bearbeitungen der Geschichte der Jungfrau von Orleans und von Tirso's Burlador de Sevilla mögen erwähnt werden. Letztere liegt, wie es scheint, dem Mozart'schen Operntexte zu Grunde. In Mazariegos y Monsalves behandelte er einen dem Shakespeare'schen Romeo und Julia verwandten Stoff.

Im Anfange des 18. Jahrhunderts kam eine neue Art Zauberstücke auf, denen jedoch der wichtigste Zauber, der poetische, fehlte, welcher die Fiestas Calderons zum Theil so verklärt hatte. Der Dichter hatte darin seinen Zauberstab dem Maschinisten überlassen, welcher die erste Person am Theater zu werden drohte. Dabei

*) 1744 erschienen zwei Bände derselben in Madrid.

sanken diese Stücke immer mehr in's Geschmacklose und Absurde. Der Commandant Lobe von Barcelona, der Geistliche Astorbe und der Schneider Juan Salvo y Vela mit seinem Magico de Salerno erlangten darin neben Zamora (El espirito folleto [Der Kobold]) und Cañizares (El anillo de Giges [Der Ring des Gyges]) große Berühmtheit. Das alte nationale Theater erstarb immer mehr und die Volksbühne verwilderte gänzlich.

VIII.

Das spanische Drama unter dem Einflusse der akademischen und der neuen romantischen Schule in Frankreich.

Einfluß des nationalen Dramas der Spanier auf das Drama des Auslandes. — Veränderter äußerer Zustand. — Eindringen der modernen Ideen. — Einfluß des französischen Classicismus. — Die italienische Oper. Farinelli. — Veränderungen im Theaterwesen. — Die Vertreter des Akademismus: Blas Nasarre. Luzan. Der ältere Moratin (Aufhebung der Autos sacramentales). La Huerta. — Die Vertreter der volksthümlichen Richtung: Comella, Ramon de la Cruz. — Der Sieg des Akademismus: Der jüngere Moratin. Cienfuegos. Quintana. — Martinez de la Rosa. — Einfluß der neuen romantischen Schule in Frankreich. — Zustand des Theaters. Die Schauspieler. — Wiederaufnahme des alten nationalen Dramas. — Der nationale Classicismus verdrängt den französischen. — Kampf mit dem Romanticismus der Franzosen. — Gyl y Zarate. Hartzenbusch. Der Herzog von Rivas. Gutierrez. Escosura. Larra. Zorrillo. Breton de los Herreros. Gorostiza. La Vega. — Neuester Zustand der Bühne. Schauspieler. Neueste Dichter. — Lopez de Ayala. — Entstehen einer spanischen komischen Oper. — Kritik und literarhistorische Bestrebungen auf dem Gebiete des Dramas.

Bis zu Calderons Tode hatte das nationale spanische Theater in seiner Entwicklung keine anderen fremden Einwirkungen erfahren, als diejenigen, welchen es durch die Aufnahme der unter dem Einfluß der provençalischen und italienischen Dichtung zur Entwicklung gelangten Formen der lyrischen Dichtung ausgesetzt war. Wohl aber hatte es selbst, wie zum Theil schon berührt, einen um so weitreichenderen Einfluß auf die Entwicklung der dramatischen Dichtung anderer Völker, insbesondere auf die der Italiener und Franzosen ausgeübt, weniger allerdings durch seine Formen, und durch die darin geschilderten Charaktere und Sitten, die hierzu von zu specifisch nationaler Eigenthümlichkeit waren, als durch den

unerschöpflichen Reichthum seiner dramatischen Erfindungen, Intriguen, Situationen und Conflicte. Daher ein vorzüglicher Kenner der dramatischen Literatur, Riccoboni*), sagen konnte, daß die spanische Bühne, trotz ihrer Regellosigkeit, den Ruhm habe, sowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erstaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Sujets, die ihr eigen, die große Lehrmeisterin aller Dichter und das große Muster aller Theater von Europa gewesen zu sein". Ohne Zweifel beruhte dies wenigstens theilweise auf politischen Verhältnissen, auf der Verbindung Neapels und Siciliens mit der spanischen Krone und auf dem Uebergewicht, welches Spanien unter Carl V in den europäischen Angelegenheiten gewonnen und das sich zum Theil noch auf Philipp II. mit übertragen hatte, sowie auf den Familienverbindungen des spanischen Hofes mit Höfen der anderen Länder, von denen besonders die Heirath Anna's von Oesterreich mit Ludwig XIII. von Wichtigkeit war. Und wenn später die politische Bedeutung Spaniens auch mehr und mehr sank, so mußte die Richtung, welche einmal hierdurch gegeben war, um so mehr auch noch länger festgehalten werden, als grade erst jetzt das nationale Drama der Spanier durch Lope de Vega, Calderon u. A. zu voller Blüthe gedieh und eine außerordentliche Anziehungskraft ausüben mußte. In Frankreich schöpften von Rotrou bis mit Molière alle dramatischen Dichter sei es unmittelbar oder doch mittelbar durch die Italiener aus dieser Quelle. Aber auch später dauerte dieser Einfluß noch fort. In England, wo schon 1635 unter Karl I. die Schauspielergesellschaft Juan Navarro's Vorstellungen gab (eine andere unter Sebastian Prado spielte von 1659—73 in Paris), machte sich dieser Einfluß besonders auf die Dichter Carls II bemerkbar. In Italien trat er auf's Neue bei Goldoni und Gozzi hervor. In Deutschland, wo er sich früher bei den von Velthen in Aufnahme gebrachten Haupt- und Staatsactionen geltend gemacht hatte, war er es hauptsächlich, welcher später die neue romantische Schule in's Leben rief. Schack**) ist auf diese Verhältnisse näher eingegangen, worauf ich

*) A. a. O. (Reflexions etc.) p. 58 u. f.

**) A. a. O. III S. 444 u. f. S. auch Klein a. a. O. sowie Salfi, Saggio Storico critico della commedia italiana. (Parigi, 1829) Riccoboni, a. a. O. und Histoire du théâtre italien, Paris 1727. 2 Bde. — Signorelli, Storia

an dieser Stelle nur hinweisen kann, weil ich später, bei der Darstellung des Dramas der übrigen Länder, darauf noch zurückkommen muß.

Das politische Uebergewicht, welches unter Ludwig XIV. Frankreich in Europa erlangte, mußte aber um so mehr eine Veränderung hervorbringen, als dessen Regierung von einer ganz außergewöhnlichen Blüthe der Wissenschaften und Künste begleitet war. Eine Rückwirkung von dem französischen Drama auf das spanische würde daher keinesfalls und um so weniger haben ausbleiben können, als es dem letzteren nun an großen Talenten zu fehlen begann und der nationale Geist im Sinken begriffen war. Es wurde aber noch dadurch gefördert, daß das Testament Carls IV. einen französischen Prinzen zur Nachfolge auf den spanischen Thron berief und hierdurch dem Einflusse der französischen Politik und des französischen Geistes Bahn gebrochen wurde. Zunächst war freilich der lange blutige Krieg um die Erbfolge noch ein Hinderniß. Nach Beendigung desselben war es jedoch eine der ersten Regierungshandlungen Philipps V., eine Akademie nach dem Vorbilde der französischen zu gründen, um das geistige Leben der spanischen Nation nach französischen Begriffen zu regeln. Der Einfluß, welchen die spanische Geistlichkeit nur zu bald auf diesen Fürsten gewann, schränkte aber die Wirksamkeit derselben rasch wieder ein. Das kam dem nationalen Drama zu Gute, welches zunächst noch keinerlei reformatorische Einwirkungen im Sinne des französischen Academismus erfuhr. Der vereinzelte Versuch, welchen der Marques de San Juan mit einer Uebersetzung des Corneille'schen Cinna machte, blieb ganz unbeachtet. Ebenso derjenige der Herausgeber des Diario de los literatos de España, die Boileau'sche Kritik in Aufnahme zu bringen. Erst die Arte poetica des Ignacio de Luzan*), der 1702 in Saragossa geboren, 1733 nach 18jähriger Abwesenheit nach Spanien zurückgekehrt war, sollte eine Wirkung hervorbringen. Auch sie war aber zunächst schon deshalb eine nur mittelbare, weil es zur Zeit an Talenten fehlte, welche von seiner ganz auf Boileau gegründeten Theorie eine erfolgreiche praktische Anwendung zu machen im

---

critica dei teatri etc. Napoli 1813. — Linguet, Théâtre espagnol (1770) Ph. Chasles, a. a. O. Puibusque (a. a. O.)

*) La Poetica. Madr. 1737.

Stande gewesen wären. Luzan's Bestrebungen fielen noch überdies mit dem Umstande zusammen, daß eine andere vom Auslande eingeführte dramatische Kunstform durch die Gunst des Hofes in Aufnahme und in die Mode gebracht wurde, welche dem damals in Spanien herrschenden Bühnengeschmacke ungleich näher als das akademische Drama stand, diesem letzteren aber doch wieder so nahe verwandt war, daß wenn sie zunächst die Einführung desselben auch hinderte, sie diese doch vorbereitete: ich meine die von Zeno und Metastasio im Geiste der französischen Regelmäßigkeit regenerirte italienische Oper.

Schon öfter waren zur Unterhaltung der zweiten Gemahlin Philipps V., Elisabeth Farnese, italienische Operngesellschaften zeitweilig nach Madrid berufen worden. Jetzt (1737) aber hatte das Theater von Buen Retiro einen entsprechenden Umbau erfahren, um der italienischen Oper eine bleibende Stätte daselbst zu bereiten. Sie gewann mittelst des Einflusses, welchen der berühmte Sänger Farinelli durch den beschwichtigenden Zauber, den seine Stimme auf das damals ganz in Schwermuth versunkene Gemüth Philipps V. auszuüben vermochte, sehr rasch eine große Bedeutung. Die Gunst, welche der König demselben in verschwenderischer Weise zuwendete, sollte sich auch noch auf Ferdinand VI. mit übertragen, der Farinelli zum Director dieser von ihm zu reformirenden Oper ernannte. Die Bühne von Buen Retiro erhielt in Folge davon eine noch glänzendere Ausstattung und wurde 1747 mit La Clemenza de Tito von Metastasio in einer Uebertragung des vorerwähnten Ignazio de Luzan wieder eröffnet. Nichtsdestoweniger konnte dies fremdländische Gewächs zunächst keinen rechten Boden in Spanien gewinnen. Die Pflege desselben blieb ganz in den Händen der Italiener. Die nationalen Musiker und Dichter beschränkten sich vor wie nach auf die Zarzuela, was in einem Lande, in welchem Musik, Tanz, Gesang von jeher so volksthümlich waren, immerhin bemerkenswerth ist.

Inzwischen hatte aber auch das übrige Theaterwesen große Veränderungen erfahren. Schon 1708 hatte ein italienischer Theaterdirector, Bartoli, ein neues Theater: Los caños del Peral gebaut, nach dessen Muster die alten Corrales de la Cruz und del Principe dann ebenfalls in moderne Schauspielhäuser umgewandelt

wurden, so jedoch, daß die alte Einrichtung der Zuschauerplätze möglichst erhalten blieb. Jedes dieser Theater hatte seine eigenen Parteigänger, von denen die von la Cruz Polacos, die des Principe Charizos und die des Theaters Caños del Peral Panduras genannt wurden — eine Rivalität, die bei der Tyrannei, welche diese verschiedenen Factionen ausübten, zum Sinken des herrschenden Bühnengeschmacks nicht unwesentlich beitrug; während das kleine Häufchen der Gebildeten unter dem Einfluß der politischen Opposition nach den Dramen der alten großen spanischen Dichter verlangte.

Es war früher die Stärke des nationalen Dramas gewesen, daß es sich nicht an eine bestimmte Classe der Gesellschaft, sondern an die ganze Nation richtete und diese vom König bis zur niedrigsten Volksclasse herab, die ja nicht selten über das Schicksal der Dichter entschied, auch befriedigte. Jetzt hatte sich nicht nur eine Verschiedenheit des Geschmacks zwischen den Kreisen der vornehmen und eleganten Welt und denen der Gebildeten und den niederen Volksclassen herausgebildet, sondern auch diese letzteren selbst waren wieder in Parteien zersplittert. Kein Wunder, daß viele, welche überhaupt von den neuen Ideen ergriffen und in den alten mittelalterlichen Anschauungen wankend geworden waren, in einer Reform des Dramas im Sinne der französischen Regelmäßigkeit nun ebenfalls das Heil derselben zu suchen begannen. So fanden denn die Angriffe, welche Blas Nasarre (1749) in der Einleitnng seiner Ausgabe der Komödien des Cervantes gegen das alte nationale Drama richtete und die er in seiner im folgenden Jahre erschienenen Apologia del discurso preliminar á las comedias de Cervantes verstärkte, sowie der im ähnlichen Geiste geschriebene Discurso sobre las tragedias españoles des Agustin de Montiano y Luyando*) einen fruchtbaren Boden vor. Daher auch die nach französischem Muster gearbeiteten Dramen des letzteren, sowie die Uebersetzungen des Britannicus von Trigenus, der Athalia von Eugenio Llaguno, des Prejugé à la mode des Lachaussée von Ignazio de Luzan (1751) schon freundlichere Aufnahme

*) Er steht in der Ausgabe seines Schauspiels Virginia 1750. Eine zweite in der 1853 erschienenen Ausgabe seines Schauspiels Ataulfo.

fanden. 1754 trat auch noch José Velasquez in seinen Origines de la poesia española (übersetzt v. Dieze, Gött. 1769.) für diese Ansichten ein.

Alle diese Männer gehörten der Akademie des guten Geschmacks an, welche sich 1749, vielleicht nach dem Vorbilde der Gesellschaft des Hôtel Rambouillet, in Madrid gebildet hatte und ihre Sitzungen im Hause der Stifterin, der Gräfin Lemos, hielt. Ihre Bestrebungen hingen ohne Zweifel mit denen der Regierung Ferdinands VI. (1746—59) zusammen, welche den Kampf gegen den Einfluß der Geistlichkeit und der Inquisition, der von seinem Vorgänger so rasch fallen gelassen worden war, mit ernsterem Wollen und größerer Kraft wieder aufnahm. Wurde doch unter Philipp V. noch jährlich mindestens ein Auto-da-fé vor jedem der 17 geistlichen Gerichtshöfe des Landes abgehalten, so daß unter seiner Regierung an 780 Schaustellungen dieser Art stattfanden und hierdurch mehr als 1000 Menschen dem Feuertod überliefert wurden. Unter Ferdinands VI. Regierung sollen dagegen nur noch 14 Personen solcher Weise umgekommen sein. Das letzte Auto-da-fé hat aber doch erst 1781 stattgefunden.

Das erste spanische Originallustspiel nach französischem Muster, welches über die Bühne ging, war die 1762 im Druck erschienene Comedia: La pentimetra (Die Stutzerin) des Nicolas Fernandez de Moratin, dem 1770 als erste spanische Originaltragödie dieser Art La Hormesinda desselben Dichters folgte*). Es verherrlichte in regellosen Versen die Thaten Pelayo's im Kampf mit den Arabern. Ihm schloß sich 1771 José de Cadahalso mit seinem in paarweis gereimten Jamben verfaßten Don Sancho Garcia an, Gaspar Melchor de Jovellanos mit seinem Pelayo und dem dem Diderot nachgebildeten El delincuente honrado (Der Verbrecher aus Ehre), sowie Ignacio Lopez de Ayala mit seiner Numancia destruida. 1777 trat auch der ältere Moratin wieder mit einem Drama, Guzman el Bueno und 1778 Vicente Garcia de la Huerta mit den Dramen Raguel und Agamemnon hervor, die hier aber nur ihres Verfassers willen genannt werden, welcher sich später durch die Herausgabe seines

*) Sein Sohn gab 1825 seine Werke Obras postumas etc. heraus, die auch in der Ribad. Sammlung (1846) Aufnahme fanden.

Teatro español*) verdient gemacht hat. Denn obschon dieser Versuch, die Bedeutung des alten nationalen Theaters zu beleuchten, kein recht glücklicher war, da z. B. Lope de Vega darin ganz übergangen wurde, so hat sie doch wesentlich beigetragen, das Studium der älteren dramatischen Dichtung wieder in Aufnahme zu bringen. Daneben liefen die Versuche des Sebastian y Latre und des Candido Maria Trigueros, alte spanische Lustspiele in die neuen Formen zu zwängen, sowie Uebertragungen französischer Lustspiele, in denen sich besonders Thomas de Yriarte hervorthat, welcher auch einige selbständige Werke dieser Art schrieb.

Alle diese Versuche fielen bereits in die Regierungszeit Carls III., welcher im Verein mit Männern wie Aranda und Campomanes die größten Anstrengungen machte, den mittelalterlichen Geist, die Scholastik und den Einfluß der Geistlichkeit völlig zu brechen. Es mag wohl mit unter der Anregung derselben geschehen sein, daß 1762 der ältere Moratin bereits mit einem Angriff auf das alte nationale Schauspiel, insbesondere auf die Autos sacramentales hervorgetreten war, deren poetischen Werth er zwar keineswegs verkennen wollte, deren Darstellungen er aber für so ausschweifend und gotteslästerlich erklärte, daß sie in keinem religiösen und civilisirten Staat mehr geduldet werden sollten. In der That wurden sie drei Jahre später mit Decret vom 11. Juni 1765 verboten und zwar, wie darin erklärt wird, weil man sich damit nur vor den Ausländern lächerlich mache. Die Geistlichkeit erhielt hierdurch auch selbst einmal einen Schlag von derjenigen Seite, nach welcher sie so oft ihre Angriffe gerichtet hatte. Erst 1748 war von ihr wieder ein über Valencia hereingebrochenes Erdbeben und 1754 ein vom Pater Calatagud gegen die Schauspiele gerichtetes Buch als Anlaß dazu genommen worden.

Die Wirkungen, welche die auf Reform des Dramas gerichtete Bewegung ausübte, waren aber selbst jetzt noch immer nicht stark genug, das alte nationale Drama ganz von der Bühne zu verdrängen. Vielmehr riefen sie eine Reaction zu Gunsten des letzteren hervor, was eine Menge von Nachahmungen derselben zur Folge hatte, doch war nichts von wahrer Bedeutung darunter.

*) Madrid, 1785. 17 Bändchen.

Der wichtigste der sie vertretenden Dichter war Luciano Francisco Comella, geb. 1716, gest. 1779, von dem es heißt, daß er dem Nationalstyl der Alten näher gekommen sei, als jeder andere Dichter der Zeit. Gleichwohl muß auch bei ihm der Reichthum der äußeren Handlung den inneren Mangel verdecken. Bemerkenswerth ist, daß er, um die alten Formen mit einem neuen Inhalt zu erfüllen, seine Stoffe der Zeitgeschichte entlehnte, wie seine Catarina en Cronstadt und sein Federigo II. en el campo de Torgau beweisen. Auch schrieb er einen Guillelmo Tell. Bei den meisten der damaligen Bühnenschriftsteller war aber die Dichtung zu einer nur handwerksmäßigen Uebung geworden. Mit derartigen Dramen überschwemmten z. B. Gaspar de Zavala y Zamora und Antonio de Valladores y Sotomayor die Bühnen, von denen der letzte an 100 Stücke geschrieben haben soll.

Eine ungleich größere Wirkung als sie alle übte aber ein anderer, ungleich begabterer Dichter aus, dessen Talent ihn freilich nur auf die kleine Form der Saynetes verwies, die er jedoch bisweilen bis zum Lustspiele erweiterte. Don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, geb. 1731 zu Madrid, gestorben mit Ausgang des Jahrhunderts, näherte sich der Fruchtbarkeit früherer Zeiten, da er 300 dieser meist kleinen Stücke geschrieben haben soll, die sich durch Frische und Treue der Sittenschilderung der Zeit, sowohl was die höheren, als was die niederen Volksclassen betrifft, so wie durch Schärfe der Charakteristik, Witz, Humor und Satire auszeichnete*). Doch hat er sich auch in den größeren Formen des Dramas vielfach versucht, wobei er zuweilen den französischen Mustern gefolgt ist. Ramon de la Cruz hatte einen dramatischen Doppelgänger in Juan Ignacio Gonzalez del Castillo, dessen Name aber auf Cadix, dem Ort, wo er lebte und wirkte, beschränkt blieb, bis 1845 Don Adolfo de Castro durch Herausgabe zweier Bändchen seiner Saynetes denselben auch weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Beide Dichter sind für das

---

*) Seine Werke erschienen 1786—91 zu Madrid unter dem Titel: Teatro de Don Ramon de la Cruz. 10 Bdch. Neuerdings hat Duran (1843 Madrid) eine Coleccion de saynetes etc. desselben mit einem Discurso preliminar herausgegeben. Eine biographische Skizze giebt Baena, Hijos de Madrid IV. 280.

Studium der Sitten der Zeit sehr wichtig und geben eine lebendige Anschauung von dem Wechsel, der sich darin in den letzten Decennien vollzogen hatte.

Das Theater mußte unter diesen Verhältnissen den verworrensten Anblick darbieten, doch ebnete die Kritik der Tagesblätter, welche jetzt eine immer einflußreicher werdende Rolle zu spielen begannen und von denen hier besonders der von Clavijo redigirte Pensador, der Censor, das Memorial literario, die Espigadera zu erwähnen sind, der französischen Richtung immer mehr die Wege. Durchschlagenden Erfolg hatte hier aber doch erst der jüngere Moratin mit seinen Lustspielen, sowie Alvarez de Cienfuegos (geb. 1764, gest. 1809) und Don Manuel José de Quintana (geb. 1772, gest. 1857) mit ihren Trauerspielen, von denen Cienfuegos' Idomeneo, La condesa de Castilla, Pitaco und Quintana's Pelayo sich durch Adel, Würde, Kraft des Ausdrucks und lebendige Schilderung der Leidenschaften auszeichnen.

Leandro Fernandez de Moratin, Sohn des obengedachten Nicolas Fernandez de Moratin, wurde 1760 zu Madrid geboren. Er wollte sich anfangs der Malerei widmen, wurde dann Goldschmied und versuchte sich nebenbei in der Dichtkunst. Der Erfolg dieser Versuche bestimmte ihn jedoch bald, sich völlig der Journalistik zu widmen. 1785 trat er in seiner Leccion poetica für die Anschauungen seines Vaters ein. Kurze Zeit später, mit einer politischen Mission betraut, lernte er in Paris den damals dort in freiwilligem Exile weilenden Goldoni kennen, dessen Talent und Ansichten sehr rasch einen entscheidenden Einfluß auf ihn gewannen, da beide sich in der Verehrung Molière's begegneten. 1790 trat er mit seinem schon 1786 geschriebenen ersten Lustspiel hervor: El viejo y la niña (Der Alte mit der jungen Frau). Der Erfolg, den er mit demselben erzielte, beruhte zum Theil wohl mit darauf, daß er im Gegensatz zu den vorgenannten beiden tragischen Dichtern sein Stück statt in schleppend behandelten fünffüßigen Jamben in den alten kurzen, beweglichen und volksthümlichen Redondillenversen geschrieben hatte, denn die Handlung ist nicht nur einfach, sondern selbst dürftig, daher sich die Schauspieler auch nur widerwillig zur Aufführung dieses Stückes bequemten. Die Angriffe, die er in Folge hiervon von den Anhängern des alten Dramas erfuhr, bestimmten

ihn, die Dichter der damals in Blüthe stehenden Ritterstücke, insbesondere Comella, in seinem nächsten Drama, dem zweiactigen Lustspiele La comedia nueva, tüchtig zu geißeln. In diese Zeit fielen wohl auch noch die Lustspiele El baron und La mogigata (Die Heuchlerin), welche von ihm jedoch erst in den Jahren 1803 und 1804 auf die Bühne gebracht wurden. Dem Dichter war es augenscheinlich mehr als um eigene Erfolge, um die Reform der Bühne zu thun. Er wurde zu diesem Zwecke von der Regierung auf Reisen gesandt, um die Theater Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands zu studiren. Die politischen Bewegungen und Kämpfe der Zeit hemmten jedoch die Ausführung dieser Pläne. Nach Spanien zurückgekehrt, erhielt er eine Anstellung im Ministerium und wurde von seinem Gönner, dem damals allmächtigen Godoy, an die Spitze einer Junta zur Hebung der Theater gestellt. 1806 trat er noch einmal mit einer neuen dramatischen Dichtung El si de los niñas (Das Jawort der Mädchen) auf, welches schon eine socialistische Tendenz hatte, insofern er darin für das Selbstbestimmungsrecht der Frauen zur Ehe eintrat. Eben darum hatte dieses Stück aber wohl grade einen für jene Zeit ganz beispiellosen Erfolg, da es an 26 Abenden hintereinander wiederholt werden mußte. Der Dichter nützte diesen Erfolg jedoch keineswegs aus. Nur noch mit zwei vorzüglichen Uebersetzungen betrat er wieder die Bühne, 1812 mit Molière's Schule der Ehemänner und 1814 mit dessen Arzt wider Willen. Die im Jahre 1808 ausbrechende Revolution, welche den Sturz Godoy's zur Folge hatte, berührte ihn nur vorübergehend, weil er sich unverzüglich der neuen französischen Regierung anschloß, und König Joseph ihn sogar zu seinem Bibliothekar ernannte. Um so mehr hatte er aber nach der Wiedereinsetzung der Bourbons von Verfolgungen zu leiden. Er zog sich nach Barcelona zurück, wo er ausschließlich seinen literarischen Studien lebte, deren Frucht die Origines del teatro español waren, ein für jene Zeit bedeutendes Werk*). Im Jahre 1825 gab er auch noch die Werke seines Vaters heraus. Weiteren Verfolgungen

*) Zuerst gedruckt in den Memorias de la academia española, später in Ochoa's Tesoro, welche neuerdings in die Coleccion Ribad. (Madrid 1848) aufgenommen worden ist.

zu entgehen, wandte er sich 1827 nach Paris, wo er jedoch schon 1828 starb*).

Der Geist, welcher durch die Revolution vom Jahre 1808 und durch den darauf folgenden Freiheitskrieg entbunden worden war, sollte am bedeutendsten in den Dramen eines Schriftstellers zum Ausdruck kommen, welcher damals mit an der Spitze der Bewegung stand und auch noch fernerhin eine große Rolle in der politischen Entwickelung Spaniens spielte. Francisco Martinez de la Rosa (geb. 10. März 1789, gest. 1862) war gerade Professor der Philosophie und Literatur an der Universität seiner Vaterstadt Granada geworden, als er, vom Strudel der Revolution ergriffen, für immer in das politische Leben gerissen wurde, das jedoch seine literarischen Neigungen nie ganz zu unterbrechen vermochte. So fand auch die erste Vorstellung seiner Tragödie La viuda de Padilla, zu welcher er sich Alfieri nicht bloß der Form, sondern auch dem Geiste nach zum Vorbild genommen, 1812 während der Belagerung und Beschießung von Cadix statt. Von noch größerem Talent aber zeugt das fast gleichzeitig erschienene Lustspiel Lo que puede un empleo (Was doch ein Amt vermag). Auch La Maroima, welches Stück er während der Gefangenschaft in den presidios de Gomora schrieb, in die er nach der Restauration gefallen war, bewegte sich noch ganz in der Enge der akademischen Regeln, obschon es einen den letzten Bürgerkriegen entnommenen Stoff behandelt. Noch im Jahre 1822 sprach Martinez de la Rosa sich für sie sowohl theoretisch in seiner Arte poetica, als durch seine gleichzeitigen Dramen aus. Nachdem ihn das wechselnde Glück der Parteien für zwei Jahre an die Spitze der Geschäfte gebracht, mußte er 1823 wieder das Brod der Verbannung essen. Er kam nach Paris, gerade als dort die neue romantische Schule ihre ersten Tryumphe feierte. Der neue Geist ergriff sofort seine feurige Seele. Sein in französischer Sprache gedichtetes Drama Aben Humeya, welches den Aufstand der Morisken in den Alpujerras behandelte, sowie La conjuracion de Venezia, welchem die Verschwörung Marco Querini's und Tiepolo's

*) Die vollständigste Ausgabe seiner Werke ist die der Akademie von Madrid 1830 bis 31. 6 Bde. Auch die Ribad. Sammlung enthält eine Auswahl, zugleich mit den Werken seines Vaters (Madr. 1846).

gegen den Dogen Gradenigo (1310) zu Grunde liegt, sind aus diesem Geiste hervorgegangen. Das letztgenannte dieser Stücke wurde 1834 auf der Madrider Bühne gegeben und zwar in derselben Woche, in welcher der wieder an die Spitze der Regierung gestellte Dichter sein Estatuto real veröffentlicht hatte, welches jedoch ungleich weniger befriedigte als sein der französischen romantischen Schule in Spanien bahnbrechendes Drama. Nur noch ein einziges „El espanol en Venezia“ scheint er geschrieben zu haben. Seine dramatische Laufbahn war hiermit beschlossen. Nicht so die politische. Sein Leben spiegelte auch fernerhin den Kampf und das wechselnde Glück der Parteien. Il est de la famille des martyrs lautet ein geistreiches Wort über ihn; il n'est par de celle des héros.

Trotz all dieser Wirren und Kämpfe hatte die alte Lust der Spanier am Theater nicht aufgehört. Das Teatro nuevo español*) enthält die beliebtesten der gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts gegebenen Uebersetzungen und Originalstücke, so wie ein Verzeichniß früherer Stücke, welche damals aufzuführen untersagt war. Es ist aber nach Ticknor nicht vollständig, es sind vielmehr, wie er glaubt, wenigstens 5—600 darin nicht mit verzeichnet worden; die Menge der von 1750—1850 gespielten und gedruckten Schauspiele schätzt er noch immer auf etwa 1400. Auch an bedeutenderen Schauspielern fehlte es noch nicht ganz. Aus der Zeit Philipps VI. werden Damian de Castro und Maria Ladvenant vor allen anderen genannt. Später glänzte die Tirana, über welche Cumberland**) berichtet hat, und Isidor Maiquez, der Freund des jüngeren Moratin, von welchem Martinez de la Rosa sagt, daß er die tragische Declamation auf eine Höhe erhoben habe, wie sie in Europa selten, in Spanien aber bis dahin ganz unbekannt gewesen sei.

Im Jahre 1818 machte Böhl von Faber die Spanier mit den Urtheilen A. W. Schlegels über Calderon bekannt, was zwar zunächst großen Widerspruch erregte, so daß ein Deutscher den größten Dramatiker Spaniens gegen seine eigenen Landsleute ver-

*) Madrid 1800—1. 5 Bde.

**) Memoirs of himself. London 1807. II. 107.

theidigen mußte, im Uebrigen aber doch nicht nur wesentlich dazu beigetragen hat, den französischen Classicismus zu stürzen, sondern dafür auch den des alten nationalen Dramas, das fast ganz in Vergessenheit gerathen war, an dessen Stelle zu setzen. Dieser nationale romantische Classicismus hatte dagegen nun um so mehr mit dem eingedrungenen französischen Romanticismus, der Schule Victor Hugo's, zu kämpfen, der, wenn ihm auch nicht spanisches Blut in den Adern rollte, doch während seiner Kindheit spanische Luft geathmet hatte, und jedenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste zeigt.

Eduard Brinckmeyer*) bezeichnet es zu seiner Zeit als eine Eigenthümlichkeit des spanischen Theaters, daß das Publicum die eigene Zeit, das eigene Leben nicht mehr lebenswahr zu sehen vertrug. Käme z. B. in einem Bühnenstück ein Staatsmann von schlechten Sitten vor, so dürfte dies nur noch ein Fremder sein. Er theilt dafür unter anderen auch folgende Thatsache mit: „Im Jahre 1846 führte man in Madrid „die Verschwörung von Venedig" auf. Die Zuschauer wurden unwillig, als sie das Unternehmen der Geschichte gemäß scheitern sahen, sie zerbrachen die Bänke und drohten das Theater zu demoliren. Am folgenden Tage ließ der Director dasselbe Stück ankündigen, doch mit dem Zusatz: „Das Volk bleibt Sieger."

Es scheint, daß diese krankhafte Empfindlichkeit des Nationalgefühls zum größten Theile auf den durch das Ausland genährten Parteikämpfen beruhte. Würde doch keine Partei während ihrer Herrschaft etwas gegen sie selbst Gerichtetes auf der Bühne ertragen haben. Da aber jede von sich glaubte, den wahrhaft echten und einzigen Patriotismus zu besitzen, so mußte sie auch alles ablehnen, was dem Selbstgefühl des Spaniers überhaupt irgend zu nahe trat. Die Dichter konnten sich hiernach, wenn sie es auch gewollt hätten, kaum in den Dienst der einzelnen Parteien stellen. Der rasche Glückswechsel, welchem sie dieselben unterworfen sahen, mochte ihnen dies aber auch nur wenig empfehlenswerth erscheinen lassen. So vermied man denn geflissentlich alles, was das nationale Selbst-

*) In seinem Anhang zu Bouterweks Geschichte der Nationalliteratur der Spanier. Göttingen 1850. S. 61.

gefühl irgend verletzen konnte. Man begnügte sich, das Publicum zu unterhalten, und dieses verlangte auch nur, unterhalten zu sein. „In Spanien — sagt daher Brinckmeyer in Bezug auf die Zeit, welche er schildert — vereinigen sich jetzt die Dichter und die Gesellschaft, die allzuharte Wahrheit zu vermeiden. Das Theater hört nicht auf, ein heroisches, ritterliches, galantes, biederes, sanftes, hochherziges Spanien darzustellen. Es ist dies ein Traum, aus dem das Publicum nicht geweckt sein will; die Größe des Mittelalters läßt es jeden Abend die kleinlichen Angelegenheiten des Tages vergessen; mitten unter den neuen Lastern und Fehlern setzt sich Spanien mit Sonnenuntergang ganz ernsthaft nieder und erwartet, daß seine Dichter es wegen seiner ehemaligen Tugenden preisen." Natürlich, daß hierunter besonders die Schärfe und Vertiefung der Charakterzeichnung zu leiden hatte, die immer mehr verflachen und verallgemeinern mußte. Der einzige Dichter, den Brinckmeyer zu seiner Zeit hiervon ausnimmt, ist Gil y Zarate „der kühn genug war, das Königthum und die Kirche, jedes in seinem Elend, ohne Hülle" und hierdurch den Verfall Spaniens unter beiden auf die Bühne zu bringen.

Antonio Gil y Zarate, am 1. Dezember 1796 in Escurial geboren, 1861 gestorben, hatte seine Erziehung und Bildung in Frankreich empfangen. Anfangs ein strenger Anhänger des französischen Academismus, schrieb er 1825 und 26 in diesem Geiste seine drei einzigen Lustspiele, sowie etwas später die Tragödien Don Petro de Portugal (1827) und Doña Blanca de Borbon (1833). Die Angriffe, die er bei dieser Gelegenheit von den Neuromantikern erfuhr, bestimmten ihn aber, sich dieser Richtung ebenfalls anzuschließen. Sein also geschriebener Carl II., der Verhexte, hatte einen erschütternden Erfolg. Das Stück, welches alle Fehler, aber auch viele Vorzüge des Victor Hugo'schen Dramas zeigt: Kraft der Situationen und Charaktere, Dämonie der Leidenschaft, unheimlich brennende Farbe — ist ein erschreckendes Bild von dem Zustande Spaniens gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein König, der an dem Leiden seines Königthums hinsterbend sich für behext hält und das Gegenmittel bei der Inquisition sucht, Processionen von Mönchen um diesen schwachen König zu heilen, der Beichtvater Froilan Diaz, eine an Claude Frollo erinnerde Gestalt,

welcher denselben von einem Schrecken zum anderen fortreißt, der Todeskampf einer Nation unter dem Schrecken der Inquisition — dies alles mußte mit furchtbaren Stimmen zu dem Herzen des Spaniers sprechen — und überdies welche Aufgaben für die Kunst des Darstellers und welche scenische Wirkungen! In der That beherrschte Gil y Zarate für einige Jahre völlig die Bühne, aber keines seiner Dramen (Don Alvaro de Luna, Gonzales de Cordova ꝛc.) vermochte diesem Erfolg wieder nahe zu kommen. An künstlerischem Werth soll dagegen sein Trauerspiel Rosamunda diesem Schauderdrama doch überlegen sein.

Ungleich maßvoller und an dem Studium der alten guten nationalen Dramatiker genährt, erscheinen die Dramen des Don Juan Eugenio Hartzenbusch, der, obwohl deutschen Eltern entstammend, am 6. September 1806 in Madrid geboren wurde. Er war ursprünglich von seinem Vater, einem Tischler, für das gleiche Handwerk bestimmt. Die Metrik des Pater Losado, welche ihm eines Tages in die Hände fiel, weckte jedoch das schlummernde Talent des Jünglings. Er fing an, sich neben seinem Handwerk literarhistorischen Studien und poetischen Versuchen zu widmen. Noch 1831 war er an den Tischlerarbeiten des Saals für die Cortes in Buen Retiro betheiligt. 1835 wurde er von der Gaceta als Tachygraph in die Sitzungen derselben geschickt und nur kurze Zeit später trat er mit dem Trauerspiele Los amantes de Teruel hervor und begründete damit seinen Ruf als Dramatiker. Es zeichnet sich durch den Glanz seines Pathos, durch die wirksame Schilderung des Gegensatzes maurischer und christlicher Anschauungsweise und eine edle flammende, aber immer von künstlerischer Besonnenheit geleitete Begeisterung aus. Doña Mencia, Alfonso el casto und das Zauberstück: La redoma encantada (die verzauberte Morgengabe) schlossen sich an. Hartzenbusch hat sich aber noch außerdem wie schon berührt werden konnte, um die Aufhellung der Geschichte der spanischen Literatur und des spanischen Dramas vielfache und große Verdienste erworben.

Auch die dramatischen Versuche Angel de Saavedra's, Herzogs von Rivas, geboren 1791, gestorben 1865, mögen hier einen Platz finden. Zwischen 1814—20 schrieb er zunächst einige Tragödien im Style des französischen Akade-

mismus. Später, bei einem längeren Aufenthalte in England, wirkten Shakespeare, Byron und Walter Scott tief auf ihn ein, und weckten in ihm den Gedanken, das Drama der Lope und Calderon neu zu beleben. Die Frucht dieser Bestrebungen war die Tragödie Don Alvaro o la fuerza del sino (die Macht des Verhängnisses), die aber in ihrer Wildheit noch kaum eine andere Tendenz zu haben schien, als die akademischen Regeln ganz über den Haufen zu werfen, eben deshalb aber damals Epoche auf dem spanischen Theater machte. Wogegen ein später erschienenes Lustspiel: Solazes de un prisoniero (Die Ergötzlichkeiten eines Gefangenen) ganz im Geiste der alten comedias de capa y espada gearbeitet ist.

Entschiedene Hinneigung zu dem alten nationalen Drama zeigt ferner Garcia Gutierrez, geb. 1813, in seinem Drama El trovador, welches dem Texte der bekannten Verdi'schen Oper zu Grunde liegt und in dem der alte ritterliche Geist wieder auflebt. Es wurde 1836 zum ersten Male gegeben. Der Autor, bis dahin ganz unbekannt, wurde mit einmal von der Woge des Ruhmes ergriffen und auf die volle Sonnenhöhe des Tages gehoben. Seine späteren Werke hatten aber nicht den hiernach vom Dichter geträumten Erfolg. Seine Seele verbitterte sich und grollend wendete er 1843 dem vermeintlich undankbaren Vaterlande den Rücken, um nach Amerika auszuwandern.

Auch Patricio de la Escosura gehört dieser Richtung an. Sein Drama La corte de Buen Retiro, welches die Liebesabenteuer des Grafen von Villamediana am Hofe Philipps IV. zum Gegenstand hat, erlangte einen vorübergehenden Erfolg.

Der zu den bedeutendsten schriftstellerischen Talenten des neuen Spaniens gehörende Mariano José de Larra, geb. 24. März 1809, hat sich ebenfalls und mit großem Erfolge im Drama versucht. Er war ein glänzender, witziger, satyrischer Geist, welchem die Zeit aber eine weltschmerzliche Richtung gegeben hatte. Am 13. Febr. 1837 setzte er seinem vielversprechenden Leben selbstwillig ein Ziel, weil eine Frau, die er liebte, das mit ihm unterhaltene Verhältniß abgebrochen hatte. Großen Beifall erwarb er sich 1831 mit seinem Lustspiel: No mas mostrador und seiner Tragödie Macias, el enamorado.

Wie aus der Asche der Phönix, sollte sich gleichsam aus der seinen ein neuer und noch bedeutenderer Dichtergeist wieder erheben. José Zorrilla wollte am Grabe des von ihm verehrten Todten ein Gedicht sprechen. Die Bewegung seines Herzens hinderte ihn daran, ein Freund mußte es lesen. Die Wirkung auf die das Grab umstehende, leidtragende Menge war eine so hinreißende, daß Zorrilla von diesem Moment ganz allgemein als erster Dichtergeist der Nation und Zeit anerkannt war.

José Zorrilla y Moral, geb. am 21. Febr. 1818 zu Valladolid, zerfiel mit seinem Vater, weil dieser ihn zum Studium der Rechte zwingen wollte. Er hat sich hauptsächlich nach Victor Hugo, Byron und Alfred de Musset gebildet. Im Drama hat fast nur der Erste von ihnen Einfluß auf ihn geübt. Doch nahm er sich hier auch noch Lope de Vega und Calderon zum Muster, wie z. B. in Los dos vireyes (Die beiden Vicekönige) und in El eco del torrente (Das Echo des Stromes). Besonderen Ruf erwarb sein Don Juan Tenorio. In seinem El zapatero y el rey (König und Schuhflicker) strebte der Dichter augenscheinlich eine Versöhnung des Königthums mit dem Volke an. Wunderbar, daß er hierzu grade Don Pedro, freilich nicht als den Grausamen, sondern als den Gerechten, wählte. Immer war es auch hier nur eine sich auf den Henker stützende Gerechtigkeit. Von seinen übrigen Dramen seien noch Sancho Garcia, El alcade Ronquillo und Traido, inconfeso y morir (Verdorben und gestorben) hervorgehoben. Zorilla war ein überaus glänzendes Talent, doch scheint es, daß ihn die Leichtigkeit desselben öfter zur Eile verführte. Er ist der Dichter der Traurigkeit, des Schauders, aber nicht der Erhebung.

Das größte Lustspieltalent und der fruchtbarste Dramatiker des ganzen Zeitraums zugleich war aber Manuel Breton de los Herreros. Er wurzelt in der Zeit, in welcher der französische Classicismus herrschte und ist dieser Richtung in der Hauptsache treu geblieben. Molière, Goldoni und Scribe waren ihm Muster, dem letzteren sucht er wohl am meisten zu gleichen. Breton wurde 1800 zu Quel in der Provinz Logroño geboren. Er erhielt seine Ausbildung in Madrid, diente von 1814—22 als Freiwilliger, wurde dann im Finanzfache angestellt, erhielt aber schon mit der Restauration 1823 seinen Abschied. Von jetzt an diente er mit Feder und Degen

der Sache des Volkes. 1834 wieder in den Staatsdienst gezogen, erhielt er eine Anstellung als Director der Nationalbibliothek. In Folge eines von ihm zu Ehren Espartero's veröffentlichten Gedichtes wurde er 1840 aber wieder entlassen. 1843 trat er an die Spitze der Direction der Gazeta ofiziale und starb im Nov. 1873. — Schon mit 17 Jahren schrieb er das Lustspiel A la vejez viruelas (Kinderkrankheiten im Alter) und man glaubt, daß er allmählich an 200 Bühnenstücke verfaßt hat, darunter La Marcela, El Tercero en la discordia (Der Dritte beim Streite), Una de tantas (Eine von Vielen), Un quarto de hora (Das Viertelstündchen), Ella es el (Sie ist er), El pelo de la dehesa (Ungeschorene Wolle), A Madrid me vuelvo (Zurück nach Madrid), Muerte y veras (Tod oder Wahrheit), Todo es farsa en este mundo (Die ganze Welt, eine Posse), Las flaquezas ministeriales (Ministerielle Schwächen), sowie von den Schauspielen: Belido Dolfos und Fernando el emplazado. Er hatte das Streben, das Lustspiel in eine höhere poetische Sphäre zu heben, daher er auch immer in guten fließenden Versen schrieb. Dies unterscheidet ihn von Scribe und Kotzebue, zwischen denen er im Uebrigen steht. Die meisten seiner Stücke leiden an Flachheit der Charakteristik, an dem Mangel einer bedeutenderen Handlung.

Zu Breton steht der Lustspieldichter Manuel Eduardo de Gorostiza, geb. 1790 zu Veracruz, in einem gewissen Gegensatz. Nicht wie jener entlehnte er vorzugsweise seinen Stoff der Vergangenheit, sondern der eigenen Zeit. Nach einer ausgebildeteren Charakteristik und nach Naturwahrheit strebend, lehnte er den Reim völlig ab. Sein berühmtestes Stück ist Contigo pan y cebolla (Die Schule der Armuth). Eine junge Dame, Matilda, von moderner Romantik erfüllt, hat den fixen Gedanken, nur einen Unglücklichen lieben und hierdurch glücklich machen zu sollen. Ein junger Mann, der sie liebt, fingirt, um sie von dieser Grille zu heilen und hierdurch an's Ziel seiner Wünsche zu kommen, ein plötzlich über sich hereinbrechendes Unglück. Arm und hilfslos geworden, wendet ihm Madilda sofort ihre volle Neigung zu, die sie schon vorher nur künstlich unterdrückt hatte. Sie durchläuft nun eine kurze Schule des Unglücks, um geheilt in den Hafen des Glücks wieder einzulaufen. Eine ungleich anmuthigere Erfindung als die verwandte Schule des

Lebens von Raupach und dabei auch sehr sinnreich durchgeführt. Nicht minder vorzüglich ist seine Indulgencia para todos (Nachsicht für Alle). Er schrieb seine wenigen Stücke zwischen den Jahren 1815—20.

In ungleich bedeutenderem Sinne, wenn auch nicht mit gleichem Talente wie Breton faßte Ventura de la Vega die Sittenkomödie auf. 1807 in Buenos Ayres geboren, übersiedelte derselbe 1818 ganz nach Madrid, wo er bis zu seinem 1865 erfolgten Tode blieb. Sein Hombre mundano (der Weltmann) und La segunda dama duende (die zweite Dame Kobold), welche Scribe seinem Text zur Oper Le domino noir zu Grunde gelegt, haben besonders Beifall erworben. Auch hat er für den Componisten Brasili selbst einen Text zu dessen El diablo predicador geschrieben, im Uebrigen sich aber nur auf Uebersetzungen aus dem Französischen beschränkt.

Vom Jahre 1844 liegt in der Revue des deux mondes ein interessanter Bericht von Xavier Durrieu vor, welcher sich länger in Spanien aufgehalten, über den Zustand des Madrider Theaters*). Man ersieht daraus unter Anderem, daß mit Ausnahme des Circo die Theatereinrichtungen noch immer viel zu wünschen übrig ließen, jedoch den einen Vortheil vor den unseren darboten, daß es darin nur Sperrsitze gab**).

Unter den Darstellern zeichneten sich damals besonders Matilda Diez und Theodora Lamadrid aus. Hubbard vergleicht die erstere der Mars, die letztere der Georges oder Dorval. Von den Schauspielern war vor allen Julian Roméa, gleich groß im Komischen wie im Tragischen berühmt, obschon einige der Provinztheater in leidenschaftlichen Rollen dem José Valero den Vorzug gaben. Arjona war ein trefflicher Buffo.

Ueber das Wesen der spanischen Schauspielkunst liegen uns

---

*) Siehe auch Hubbard, Gustave, Hist. de la Litter. contemp. en Espagne. Paris 1876, dem ich hier auch im Uebrigen noch zum Theil folge.

**) Seit dieser Zeit ist das teatro de la Cruz niedergerissen worden, wodurch die frühere Angaben auf S. 258 Berichtigung findet. Dagegen sind die Theater la Zarzuela Las Variedades, Las Novedades und Lope de Vega nach dem Muster des Circo entstanden.

die trefflichen Beobachtungen des Grafen Schack*) aus eigener Anschauung vor, von welchen ich folgende Stellen aushebe:

„Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulsirt. — Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft übertriebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen, eine ungemeine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affect in den entgegengesetzten. Dessenunerachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nüancirungen in ihrer Gewalt und grade aus der Weise, in welcher sie die schärfste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrentheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesammtauffassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkaltenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung hervorbringen kann." — „Auch gehen sie keineswegs darauf aus, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern sind bemüht, die im Geist des Dichters geborenen Gestalten zu verkörpern, wo sich denn in ihrer Darstellung Idealismus und Naturwahrheit auf's glücklichste durchdringen." — [„Worin die spanischen Schauspieler aber namentlich einzig sind, das ist die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der sie selbst die Gestalten, welche sich am meisten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetisches Licht zu rücken wissen." „Das Zusammenspiel ist, der raschen inneren Bewegung des Stücks, sowie dem Spiel der Einzelnen entsprechend, von der größten Lebendigkeit und scharf aufeinander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht. In der sicheren] und gewandten Recitation der Verse suchen die besseren Schauspieler ihres Gleichen. Ein falscher Accent, eine ausgelassene Sylbe, welche den Vers zerstört, wird aber auch sofort durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt." — „Die Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform bestimmt und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze, die heute auf den spanischen Theatern angenommen sind, schon während der Blütheperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanzen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reißendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit gewinnen. — Für die Redondillen und Quintillen geziemt namentlich da, wo sie Antithesen, epigrammatische

*) A. a. O. II. S. 656.

Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen."

Von Schriftstellern wurde damals neben Breton besonders Tomé Rodriguez Rubi, geboren 1817 zu Malaga, geschätzt. Er machte anfänglich vorzugsweise die Sitten des niederen Volkes zum Gegenstand seiner Darstellung. Der Sieg des Doctrinarismus (1843) trieb aber auch ihn in eine andere Richtung. Er zog nun die Kreise des Hofes, der Diplomatie, der galanten Halbwelt in die Sittenkomödie ein. Doch hat Rubi Breton, welchem er nachstrebte, entfernt nicht erreicht. Seine besten Stücke dürften vielleicht El arte de hacer fortuna (die Kunst, sein Glück zu machen) und La rueda de fortuna (das Glücksrad) sein.

In der Tragödie erregte Aureliano Fernandez Guerra y Orbe einige Hoffnung mit seinen Dramen La figlia de Cervantes und Alonso Cano, noch mehr aber durch die in Gemeinschaft mit Tamayo y Baus geschriebene Tragödie La rica hombra. Wichtiger als sie sind aber schon deshalb die Dramen Adelardo Lopez de Ayala's, weil sie das, was das heutige Leben bewegt, entschiedner zum Ausdruck bringen. Dies ist hauptsächlich in El hombre de Tejado und in El Tejado de Vidrio der Fall, nicht minder aber auch in dem gegen die Speculation und den Schwindel gerichteten Lustspiele Tanto por ciento (die Agiotage). Von den neuesten Erscheinungen unter den dramatischen Autoren mögen noch Eguilaz, Olona, Narcisso, Serra, Eusebio Asquerino und José Maria Diaz hier einen Platz finden.

Auch die Oper sollte im Laufe dieses Jahrhunderts eine wenngleich vorerst nur dürftige Pflege finden. Nachdem auch die ausländische komische Oper im Circo noch eingeführt worden war, hatte sich allmählich aus den Zarzuelas eine Art komischer Oper entwickelt. Dies gab Veranlassung, diesen Spielen ein eigenes Theater, la Zarzuela, zu erbauen, welches, in der Straße Jovellana gelegen, wohl auch hiernach benannt wird. Seitdem ist die komische Oper in Madrid in Aufnahme gekommen und hat ihre eigenen Componisten und Librettisten. Von jenen haben Barbieri, Arrieta, Gaztambide und Oudrid eine gewisse Beliebtheit erworben. Sie fanden in den alten Volksliedern und Tänzen eine ergiebige Quelle

der Anregung vor und ihre Melodien zeichnen sich ebenso durch die Kraft der Rhythmik wie durch jenen einschmeichelnden sinnlichen Reiz aus, welcher dem spanischen Geiste so eigen ist. Von den Librettisten wird Francisco Comprodon als derjenige bezeichnet, welcher hier die Wege gebahnt. Von den Darstellern werden von Hubbard Salas und Arderius hervorgehoben.

Die Anstrengungen, welche in Spanien seit einem Jahrhundert gemacht wurden, das Theater wieder zu heben und ein dem veränderten Geist der Nation entsprechendes Drama ins Leben zu rufen, sind jedenfalls anzuerkennen, allein die Talente reichten zu dieser schwierigen Aufgabe nicht aus. Die dramatischen Dichter, in ihrer Wahl zwischen die Vorbilder einer großen nationalen Vergangenheit und die glänzenden Erscheinungen der von dem Geiste einer neuen Zeit bewegten, aber fremden Bühne, der französischen, und ihrer Regeln gestellt, schwankten ebenso zwischen beiden, wie die abwechselnd für die eine und andere eintretende Kritik. Doch war es hauptsächlich diese letztere, welche für längere Zeit zu Gunsten der Boileau'schen Doctrin, sowie später für die Victor Hugo'sche Schule in Spanien entschied.

Die erstere, welcher unstreitig eine relative Wahrheit zu Grunde liegt, mußte sich durch ihre Einfachheit und Faßlichkeit, noch mehr aber durch den ihr innewohnenden dogmatischen Geist und ihre allein seligmachenden Verheißungen dem strenggläubigen Spanier besonders empfehlen, während die zweite wieder eine Anknüpfung an das alte nationale Drama zu vermitteln oder seinem Phantasiebedürfniß und seiner glühenden Sinnlichkeit doch in dieser Beziehung einen Ersatz dafür darzubieten schien.

Die dramaturgischen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts haben, soweit sie hier überhaupt zu berücksichtigen waren, schon in dem Vorausgehenden berührt werden können. Ihre Schriften haben heute fast nur noch einen literarhistorischen Werth. Die hierhergehörenden Arbeiten der späteren Zeit sind vorzugsweise in den jetzt zu einem raschen Aufschwung gelangenden Zeitschriften*) ent-

*) Die erste literarische Zeitschrift war Clavijo y Fayardo's Pensádor 1737 bis 47. Ihm folgten später El memorial de los literatos und Las cartas literarias. Besonders seit der im Jahre 1834 erfolgten Freigebung der Presse war aber eine wahre Fluth von Zeitungen und Zeitschriften hervorgetreten. In

halten oder als Einleitungen zu neuen Ausgaben und Sammlungen von Werken der alten dramatischen Dichter, zum Theil aber auch als selbständig für diesen Zweck geschriebene Werke erschienen. Sie sind theils von ästhetisch-theoretischem, theils von literar-historisch-kritischem Charakter. Von ihnen müssen zuerst die Arbeiten zweier Männer genannt werden, deren übrige Wirksamkeit mehr oder weniger noch dem vorigen Jahrhundert angehört. Zuerst das in Terzinen verfaßte Lehrgedicht Las reglas del drama des Manuel José Quintana, geb. 1772, gest. 1857. Quintana, welcher sich selbst mit Glück im Trauerspiele versuchte und darin von Martinez de la Rosa seiner Zeit sehr geschätzt wurde, war nicht nur thätiger Mitarbeiter an der Zeitschrift Variedades de ciencias, literatura y artes, sondern begründete auch selbst den Semanario patriotico. Weit wichtiger aber sind die hierhergehörigen Schriften des Mathematikers und Philosophen Alberto Lista y Aragon, (geb. 1775, gest. 1848). Vor Allem haben dessen Ensayos literarios y criticos (Sevilla 1844. 2 Bde.) einen bedeutenden Einfluß gewonnen. Während Martinez de la Rosa noch 1822 in seiner Poetica ganz für die akademischen Regeln eintrat, strebte Agustin Duran in seinem Discurso sobre la decadenzia del teatro español und in der Einleitung zur Talia española (Madrid 1834), sowie in verschiedenen einzelnen Artikeln, schon die Rückkehr zu den Formen des alten nationalen Theaters an. — Auch Gyl y Zarate und Mesonero Romanos sind hier zu nennen, letzterer besonders wegen einer Reihe von Charakteristiken der berühmtesten Dramatiker von Lope de Vega bis Cañazares, welche er in dem Semanario pintoresco veröffentlicht hat, sowie

---

diesem Jahre gab es allein 98 politische Zeitungen in Spanien, von denen nicht wenige neben den eigentlichen Fachblättern der Literatur und Kunst mit gewidmet waren. Es trat zwar bald hierin ein Rückschlag ein. Aber noch 1840 bestanden 16 Vierteljahrs-, Monats- und Wochenschriften. Von ihnen ist die Revista de Madrid die bedeutendste. Sie wurde 1831 unter dem Namen Revista española gegründet, tauschte 1837 diesen Namen mit dem der Revista europea, um 1838 den jetzigen anzunehmen. Neben ihr sind als Vertreter der Interessen des Dramas besonders noch El criticon, El censor, La Revista de España y del estranjero, El semanario pintoresco españolo und la revista peninsular zu nennen. Im Jahre 1867 erschienen in Madrid 134 Journale, darunter 32 literarische.

Juan Lombia (El teatro considerado come instituto sociale etc. Madr. 1845.), Montiano y Lugando (Discurso sobre las tragedias españoles Madr. 1750.), Ochoa, Moron, Colon y Colon, Hartzenbusch, Guerra y Orbe, José Sol y Padris und überhaupt die Verfasser der Einleitungen zu den verschiedenen in die Biblioteca de los autores españoles aufgenommenen Ausgaben und Sammlungen.

Es darf indeß nicht unbemerkt bleiben, daß diese Schriftsteller fast durchgehend bedeutender sind in der literarhistorischen und ästhetischen Kritik als in dem theoretischen Theil ihrer Werke, dem es zwar nicht an geistvollen Aperçus gebricht, der aber meist noch zu sehr unter dem Einfluß der gegensätzlichen Strömungen der Zeit steht, um selbständig und frei auf das eigentliche Wesen des Dramatischen tiefer eingehen und den aufstrebenden Dichtern den Weg aus den Wirren des Tages zeigen zu können.

Ungleich bedeutender dagegen ist das, was in den letzten Zeiten in Spanien auf dem Gebiete der literarhistorischen Forschung und der Geschichtsschreibung, wenn auch erst unter Anregung der Arbeiten Bouterweks, Schlegels, Sismondi's (Histoire de la littérature du midi de l'Europe, Paris 1819), Ticknors und Schacks, für das Drama geleistet worden ist. In ununterbrochener Folge sind neue vorzügliche Ausgaben der älteren dramatischen Dichter, sind Sammlungen ihrer Werke, Studien und Monographien und auch größere literarhistorische Werke hervorgetreten. Die Ausgaben der einzelnen Dichter sind, so weit es nothwendig schien, schon berührt worden. Die im Laufe des letzten Jahrhunderts erschienenen größeren Sammelwerke mögen aber zu besserer Uebersicht hier noch einmal zusammengefaßt werden. Auf Sedano's Parnaso español (1768—1778) und La Huerta's Teatro español (1785), zwei Werke, die große Anfechtung erfuhren, folgten die Origines del teatro Español des jüngeren Moratin mit dem werthvollen Catalogo de piezas dramaticas, welche neuerdings in die Biblioteca de autores españoles Aufnahme gefunden haben; die Coleccion general de comedias escogidas, Madrid 1826; die Galeria dramatica (teatro antiguo und teatro moderno, Madrid 1836), sowie die schon früher von Manuel Bernardino Garcia herausgegebene Coleccion de las piezas dramaticas de los autores

españoles, welche dem 1838 zu Paris erschienenen Tesoro del teatro español des Ochoa zu Grunde liegt, das ebenfalls neuerdings in die Biblioteca de aut. españ. Aufnahme fand, was auch von der Sammlung der Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega etc. von Mesonero Romanos gilt. Die weitaus vorzüglichste aller dieser Sammlungen, zwischen denen noch verschiedene kleinere herlaufen, ist die von Aribau gegründete Ribadeneira'sche Biblioteca de autores españoles (Madrid 1846 u. f.) selbst, ein Unternehmen, auf das ich schon oft zu verweisen hatte und welchem die Literatur keines anderen Landes etwas Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Im Jahre 1872 ist aber noch eine zweite im großen Style angelegte Sammlung Coleccion de libros españoles raros ó curiosos in Madrid eröffnet worden.

Unter den Schriftstellern, welche sich durch gelehrte Forschungen und durch geschichtliche Darstellung auf dem Gebiete des Dramas in Spanien verdient gemacht haben, sind C. Pellicer (Tratado historico sobre el origin y progresos de la comedia y del histrionismo en España, Madrid 1804), Antonio Gil de Zarate (Resumen historico de la literatura Españ. Ed. 4. Madr. 1861.), Luis Lamarca (El teatro de Valencia etc. 1840.), Alb. Lista (Lecciones de lit. esp. Madrid 1853), Mesonero Romanos (Rapida ojeada historica sobre el teatro) Bartolomé José Gallardo (Ensayo de una Biblioteca Españ. Madr. 1863) zu nennen, denen die hier einschlagenden zumeist in ihren allgemeineren Geschichtswerken enthaltenen oder in Zeitschriften zerstreuten Studien und Essays von Eugenio Tapia, Ag. Duran, Barrera y Leirado, Hartzenbusch, Guerra y Orbe, Moron, José Sol y Padris u. A. anzufügen sind. Vor Allem aber muß hier das noch im Entstehen begriffene große Werk Amador José de los Rios (1818 zu Baena geboren) Historica critica de la literatura Española, Madrid 1861—65. 7 Bde., hervorgehoben werden. Amador de los Rios ist ein Schüler Lista's, und sein mit dem Aufwande der immensesten Gelehrsamkeit geschriebenes Werk erst bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts vorgeschritten. Da es seit 1865 keine Fortsetzung erfahren und der Autor sich inzwischen anderen gelehrten Arbeiten und auch der politischen Thätigkeit zuge-

wendet hat, so läßt sich freilich nicht sagen, ob es jemals beendet werden wird.

Es ist hiernach kein Zweifel, daß in den letzten Zeiten in den wissenschaftlichen Kreisen Spaniens ein sehr reges Interesse für das Drama bestand, welches sich hoffentlich auch auf weitere Kreise mit übertragen haben wird, so daß hierdurch in gewissem Sinne der Grund für eine gedeihliche Entwickelung desselben in der Zukunft gelegt worden ist. Denn die Entwicklung der dichterischen, besonders der dramatischen Talente ist immer mit abhängig von der Empfänglichkeit ihrer Zeit. Ein Volk, welches im Theater nichts als Unterhaltung sucht, ist nicht nur einer wahrhaft dramatischen Dichtung nicht werth, sondern es entzieht auch den in ihm hervortretenden dramatischen Talenten die zu ihrer Entwicklung unentbehrliche Lebensluft.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.



